STUDI INTERCULTURALI 2/2013 ISSN 2281-1273
MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DI TRIESTE

Federico García Lorca e "La Argentinita" (Encarnación López Júlvez)

Angelo e musa vengono da fuori; l'angelo dà luci, la musa dà forme (Esiodo imparò da lei). Pane d'oro o grinza di tuniche, il poeta riceve norme nel suo boschetto di allori. Invece il duende bisogna ridestarlo nelle stanze ultime del sangue. E rifiutare l'angelo e dare un calcio alla musa, e perdere il timore per il sorriso di violette esalato dalla poesia del XVIII secolo e verso il gran telescopio nelle cui lenti dorme la musa malata di limiti. La vera lotta è con il duende.

SOMMARIO

OSTACOLI ARABI ALLO SVILUPPO ARABO

PIER FRANCESCO ZARCONE

L'arretratezza politica e sociale del mondo arabo è nota a tutti, Arabi compresi. In questa sede ne mettiamo in evidenza due: un insospettato fattore culturale e la tradizionale autocrazia araba, insieme a una rapida sintesi sui problemi economici di quell'area.

Attualmente la situazione politica è tale che l'unico paese arabo in qualche modo definibile "democratico" è il Libano, per quanto per i nostri standard in realtà si tratti di una democrazia assai imperfetta, quanto meno a motivo dei vincoli confessionali sanciti costituzionalmente - e questo dice molto.

Se qui ci occupiamo del mondo arabo non è per semplificazione, e ancor meno per volerlo considerare esponenziale dell'Islam, ma perché il deficit democratico è principalmente *arabo* piuttosto che strettamente musulmano. Sarebbe fuorviante ritenere che il resto del mondo musulmano presenti le condizioni democraticamente disastrose di paesi come Pakistan e Afghani-

stan (sull'Iran si dovrebbe fare un discorso a parte, poiché lì, detto in sintesi, siamo di fronte a una "democrazia totalitaria"). Ci sono infatti anche dei paesi islamici che, per quanto suscettibili di un'infinità di considerazioni critiche, tutto sommato sembrano dei paradisi politici se paragonati all'insieme dei paesi arabi: si pensi alla Turchia, alla Malaysia, all'Indonesia, al Senegal, all'Albania. I paesi ex coloniali dell'Africa costituiscono tutti dei casi a parte, per specifiche ragioni storiche ed etniche.

Prima di procedere, un'ulteriore avvertenza: pur essendo ormai abituale parlare di "paesi arabi", tuttavia si tratta di un'espressione erronea, giacché i popoli etnicamente arabi vivono essenzialmente nella Penisola arabica, in Giordania e in parte in Iraq. Per il resto esiste una mistura etnica tale da risultare ben più corretta l'espressione "paesi arabofoni" (circa 200 milioni di persone).

Scrittura e lingua come barriere antipopolari

Per quanto la cosa possa sembrare sconcertante, in realtà ha una rilevanza tutt'altro che secondaria, al punto che taluni intellettuali arabi vi vedono addirittura la fonte di quell'arretratezza culturale che alimenta l'arretratezza politica e, in definitiva, lo stato critico delle loro società. Nell'Occidente europeo, e sul piano culturale, il processo di formazione di quella che chiamiamo "società civile" non si è avvalso tanto dell'esistenza di varie persone colte, dei loro circoli e delle loro università, quanto e soprattutto della circolazione e diffusione delle idee, favorite dalle caratteristiche della scrittura e delle lingue, e poi dalla stampa. Ciò vuol dire che la circolazione delle idee a livello diffuso da noi è iniziata davvero con le pubblicazioni - utilizzanti un alfabeto tecnicamente semplice come quello latino - in lingue "volgari"; cioè lingue locali in grado di diventare strumento di comunicazione di massa, idonea a coinvolgere quanti sapevano leggere e non facevano necessariamente parte dei circoli degli intellettuali "praticanti". Tale indispensabile presupposto è mancato invece nel mondo arabo, e per lo più manca tuttora. Si tratta di un aspetto che in genere "specialisti" e commentatori erroneamente non prendono in considerazione.

Ai fini del mantenimento dell'assetto autocratico i governanti hanno accuratamente conservato una caratteristica preislamica del Vicino Oriente e dell'Egitto: la scrittura e la lingua come barriere per impedire un'emancipazione culturale estesa, e quindi il pericoloso virus del pensiero autonomo.

La prima barriera sta nella scrittura araba. Non perché l'alfabeto arabo sia particolarmente difficile da imparare, per quanto tecnicamente più complesso dell'alfabeto latino; ma perché - a parte il Corano e i libri infantili - si usa scrivere solo le consonanti (sono 28, comprensive di quelle che foneticamente sono definite vocali lunghe). Le 3 vocali (brevi) della fonetica sono omesse nella scrittura. L'elemento aggravante è dato dal fatto che da una determinata radice (fatta di sole consonanti, ovviamente) derivano parole e verbi nella stessa fascia di significato. Ne deriva l'esistenza di una serie di gruppi di consonanti identici, ma dal significato variabile a seconda

delle vocali che vi si inseriscano. Per capire un testo qualsiasi il lettore deve conoscere quali siano le vocali inseribili in un determinato gruppo consonantico e sceglierle sulla base della comprensione del contesto. Il quale, però, è fatto ugualmente di soli gruppi di consonanti! Un esempio per capirci: la parola *ktb* può voler dire *kitab* (libro), *kâtibu* (scrittore), *kataba* (egli ha scritto), *katb* (scrittura) e così via. Se non si possiede un certo livello di erudizione la predetta capacità di intuizione risulta azzerata. Poiché pure i giornali sono scritti con questo non-agevole sistema, l'entità del problema è chiara.

الثلاثاء 6 تشرين الثاني 2007
البابا يستقبل العاهل السعودي الملك عبد الله بن عبد العزيز آل سعود: بيان أمانة سر دولة حاضرة الفاتيكان

استقبل البابا بندكتس السادس عشر صباح الثلاثاء الفاتيكان العاهل السعودي الملك عبد الله بن عبد العزيز. وصدر في أعقاب اللقاء بيان عن أمانة سر دولة حاضرة الفاتيكان هذا نصه:
التقى البابا بندكتس السادس عشر اليوم في القصر الرسولي بالفاتيكان العاهل السعودي، جلالة الملك عبد الله بن عبد العزيز آل سعود. بعدها زار الملك السعودي أمين سر دولة حاضرة الفاتيكان الكاردينال ترشيزيو برتونيه، وتم اللقاء بحضور أمين سر الدولة للعلاقات مع الدول المطران دومينيك مامبيرتي.
جرت المحادثات في أجواء ودية، وسمحت بالتطرق إلى مواضيع تهم الطرفين. وتم التشديد على التزام الجانبين في الحوار بين الثقافات والأديان، بهدف تحقيق التعايش السلمي والمثمر بين البشر والشعوب، وسطر الجانبان أيضاً قيمة التعاون بين المسيحيين والمسلمين واليهود من أجل تعزيز السلام والعدالة والقيم الروحية والخلقية، لاسيما تلك المتعلقة بدعم العائلة.
وإذ تمنت السلطات الفاتيكانية الازدهار للمملكة، أشارت إلى الحضور الإيجابي والمثمر للمسيحيين في البلاد. وتبادل الطرفان في ختام اللقاء وجهات النظر حول الوضع في الشرق الأوسط، مع التأكيد على ضرورة التوصل إلى حل عادل للنزاعات الدائرة في المنطقة، خصوصاً النزاع الإسرائيلي ـ الفلسطيني.

(fonte: http://1.bp.blogspot.com)

La barriera linguistica

E poi c'è la barriera della lingua vera e propria, cosa che da noi i più non si aspetterebbero, giacché per luogo comune nei paesi arabi si parla... arabo. Magari! In realtà in quelle regioni è generalizzato il fenomeno della *diglossia* (duplicità di lingua), nella realtà diventata *triglossia*, giacché quando si parla genericamente di lingua araba si deve aver chiaro che in uno stesso paese esistono tre distinte forme di arabo: l'*arabo classico*, i *dialetti locali* e l'*arabo standard moderno*.

L'elemento linguistico che accomuna (formalmente) il mondo arabo è l'arabo classico, lingua semita fortemente imparentata con l'ebraico e l'aramaico. Si basa su quella che in origine era la lingua parlata dalla tribù dei *Quraish* della Mecca, cui apparteneva Muhammad, e nella quale è scritto il Corano. Le conquiste islamiche nel Vicino Oriente e nell'Africa settentrionale hanno diffuso questa lingua che ha dato espressione a tutte le opere poetiche e colte della civiltà arabo-

islamica, ed è a tutt'oggi la lingua della cultura e delle professioni liberali. Una lingua che da 15 secoli non ha subìto modifica alcuna, ha una grammatica notevolmente complicata e un lessico incredibilmente tanto ricco quanto avulso dalla vita moderna/contemporanea. Per quanto l'arabo classico sia la lingua delle persone colte, sono in pochissimi a padroneggiarla senza svarioni, e comunque non la conosce affatto come minimo il 50% degli Arabi (anche perché è questo il tasso attuale di analfabetismo).

Trattandosi di una lingua che nel complesso è reale strumento di comunicazione solo per i membri di un'*élite* ristretta, la comunicazione quotidiana e informale - cioè la vera comunicazione di massa - da secoli si avvale dei "dialetti locali", che in realtà sono vere e proprie lingue derivate dall'arabo classico (così come dal latino sono nate le lingue neolatine), e sovente diverse da regione a regione dello stesso paese (per esempio il dialetto di Damasco non è lo stesso di Aleppo). Si tratta di lingue non scritte, che si apprendono in famiglia, ma che non hanno posto nelle scuole, nemmeno nelle materne e nelle primarie, essendo considerate ufficialmente delle lingue imperfette. Concezione diffusasi anche a livello popolare, cioè presso le "vittime".

Se una persona sa solo l'arabo classico è certo che la gente del popolo non lo capirà, ma il problema della comunicazione riguarda pure i dialetti: per esempio, un marocchino e un egiziano che fra loro usassero le rispettive parlate non si capirebbero affatto, a motivo di una diversità linguistica paragonabile a quella fra italiano e rumeno. Oggi la cinematografia e la televisione hanno aumentato la comprensione dei dialetti egiziano e siriano, ma nell'insieme la situazione non è variata di molto. Non è quindi casuale o erroneo che nell'edizione 2001 del *World Almanac and Book of Facts* per la prima volta sia stato escluso l'arabo (cioè quello classico) dalle 15 lingue più parlate nel mondo, mentre nel settore delle lingue parlate da più di 2.000.000 di persone siano stati inseriti i vari dialetti arabi.

Poiché - come detto - l'arabo classico in realtà è conosciuto bene solo da pochi, le persone colte per capirsi fra loro imparano e usano il cosiddetto "arabo standard moderno", cioè una leggera semplificazione dell'arabo classico, oggi prevalente nei giornali arabi, nelle istituzioni e nella letteratura non-religiosa. Tuttavia sia dall'arabo classico sia dall'arabo standard la gente del popolo che non abbia continuato adeguatamente gli studi è sostanzialmente tagliata fuori e (a parte il problema dei soldi per comprare i libri) non può accedere alle opere prodotte nel proprio paese, a quelle straniere tradotte e quindi alle idee ivi contenute.

Dalla linguistica colta vengono ricavati molti termini usati per tradurre concetti politici moderni derivati dall'Occidente, ma con il limite della mancanza di vera corrispondenza fra questi ultimi e una lingua dal lessico antico che ha centinaia di vocaboli per indicare il dromedario e specificarne le caratteristiche, ma pressoché niente per aspetti politici essenziali. Ne deriva che le traduzioni di termini riguardanti la teoria e la pratica politica di un paese moderno sono inadeguate e fanno pensare al noto aforisma secondo cui chi parla male pensa anche male. Alcuni esempi: la politica è *siyâsa*, parola che implica però il guidare e il condurre; per la sovranità si fa ricorso a *siyâda*, che vuol dire padronanza; la cosa pubblica è *al maslaha al'âmma*, cioè interesse comune; cittadino non ha un vero equivalente, perché la parola usata - *muwâtin* - vuole dire in realtà compatriota. E fermiamoci qui per non appesantire.

La non-risolvibilità attuale del problema della comunicazione linguistica

Nel 2006 Sherif Shubashy, viceministro egiziano della Cultura, si dovette dimettere dalla carica per le tempestose reazioni dei tradizionalisti e degli ambienti religiosi a un suo libro che metteva in evidenza il problema affrontato nel paragrafo precedente e chiedeva un'accorta semplificazione linguistica. Nell'Impero ottomano un fenomeno analogo è esistito fino ai primi degli anni '20 del secolo scorso. Pure lì esisteva la diglossia, con la corte del Sultano e le persone colte che parlavano e scrivevano in lingua ottomana (un misto di arabo, persiano e turco, con strutture grammaticali e sintattiche di origine arabo/iranica) e usavano l'alfabeto arabo. Il tutto era incomprensibile per il popolo. Mustafá Kemal Atatürk fece piazza pulita, introducendo l'alfabeto latino, bandendo la lingua ottomana e sostituendola col volgare turco, depurato dalle strutture e parole arabe e persiane. A dire il vero un rovescio della medaglia c'è stato, giacché tutta la documentazione e il patrimonio culturale scritti in ottomano sono andati perduti per il comune cittadino turco, diventando oggetto di studio per pochi specialisti; tuttavia, in questo modo la Turchia non solo è entrata a far parte del circuito comunicativo del mondo contemporaneo, ma altresì ha eliminato per la popolazione le barriere di scrittura e lingua e il loro deleterio potere.

L'impresa di Atatürk non era e non è riproducibile nel mondo arabo, e d'altro canto si è avvalsa di condizioni particolari e specifiche solo della Turchia e della situazione creatasi con la sconfitta nella Prima guerra mondiale. Quel periodo è stato l'epoca aurea del nazionalismo turco, forte della vittoria nella guerra d'Indipendenza contro la Grecia alleata della Gran Bretagna, dell'abbattimento del sultanato e del califfato islamico. Le proteste alle innovazioni venivano solo dai settori reazionari, peraltro sconfitti in quella fase. Tutt'altra cosa nel mondo arabo. Innanzi tutto nei governanti troviamo l'assoluta mancanza di interesse pratico a cambiare la situazione. Il vero problema sta qui, più che nella forte opposizione degli ambienti tradizionalisti religiosi (e oggi dei radicali salafiti), basata sull'essere alfabeto arabo e arabo classico la scrittura e la lingua del Corano. Siffatta motivazione sarebbe però facilmente aggirabile da parte di governanti che avessero a cuore lo sviluppo dei propri paesi; aggirabile e ribaltabile, giacché si potrebbe sostenere che proprio a causa di tale sacralità di scrittura e lingua sarebbe meglio evitarne l'uso in scritti profani, o comunque diversi dalla parola di Dio.

Un'altra consistente opposizione viene dagli ambienti intellettuali gelosi della propria superiorità; essa è motivata diversamente, in quanto per costoro si tratta di mantenere - con la conoscenza e l'uso (più o meno corretto) dell'arabo classico - uno strumento di potere e di esclusione per gli altri. Comunque questo insieme fa sì che le cose continueranno inalterate per un tempo ancora indefinibile e le persone di cultura non dovranno cessare di imparare - come strumento indispensabile - una o più lingue europee, sperando poi di trovare in loco i libri che servono e di non ricevere una visitina della polizia qualora dispongano di televisione satellitare.

Censura e analfabetismo di ritorno

I problemi, ad ogni modo, non stanno solo nella scrittura e nella lingua. C'è anche da considerare la deleteria e durevole influenza dei regimi autocratici (laici o religiosi che siano) sulla diffusione della cultura e sull'insegnamento scolastico, soprattutto universitario. L'esercizio della censura e le persecuzioni (ben maggiori rispetto al periodo coloniale) verso i liberi pensatori hanno creato e consolidato l'intuibile danno di una certa sclerosi culturale. Essa si riflette nel desolante panorama statistico del raffronto fra il volume di traduzioni effettuate annualmente in un qualsiasi paese europeo e quello (ai minimi termini) annualmente realizzato nell'intero mondo arabo.

Circa l'insegnamento universitario valga per tutti un solo esempio, l'Egitto di Nasser: le università egiziane sono state di ottimo livello fino al golpe militare che nel luglio del 1952 depose re Faruk. Dopo, nello spazio di un mattino, Nasser fece espellere dall'insegnamento ben 60 professori universitari, distruggendo così l'educazione superiore del paese, emarginò i grandi scrittori e nazionalizzò giornali e case editrici per non avere problemi di critica dall'interno. Da questo degrado non ci si è più sollevati. Si capisce quindi come mai nessuno scrittore arabo tragga guadagni decenti dalla pubblicazione delle proprie opere, a meno che esse non vengano tradotte all'estero.

Non deve neppure essere trascurata la specificità delle condizioni sociali delle popolazioni. Se è vero che nel mondo arabo si legge assai poco, si deve considerare - oltre a quanto finora detto sul problema culturale - che leggere libri implica disponibilità di tempo e denaro. La povertà dilagante porta a privilegiare il soddisfacimento della sopravvivenza quotidiana. Esigenza che coinvolge anche diplomati e laureati, che il mercato locale del lavoro non è assolutamente in grado di inserire e in cui si entra disponendo di appoggi familiari e clientelari, vuoi politici vuoi tribali. Quindi non devono ingannare le statistiche ufficiali che alzano i tassi di alfabetizzazione limitandosi a considerare solo chi ha compiuto la scuola dell'obbligo, ma senza considerare l'analfabetismo di ritorno.

Alla origini dell'autocrazia araba

Con la morte del profeta Muhammad - la cui grande autorità era transitoria, cioè legata alla sua permanenza in vita - l'Islam avrebbe dovuto essere vissuto come una fede non istituzionalizzata sotto un'autorità religiosa. Invece è avvenuto il contrario. Sul piano storico la ricorrente citazione occidentale di una mancanza di separazione tra sfera politica e sfera religiosa nell'Islam è una pista che non porta da nessuna parte, per il semplice motivo che nel mondo arabo-musulmano le due sfere in realtà sono distinguibili, quand'anche riunibili a seconda delle circostanze. Non va trascurato che da tempo immemorabile esistono due tipi di norme giuridiche: quelle religiose della *sharía* e quelle civili emanate dai governanti temporali, il *kanûn*. Sultani, pa-

disha, emiri e capi di stato non sono figure religiose, quand'anche il potere politico si sia sempre voluto collegare con la sfera religiosa per colmare vuoti di legittimità (o dubbie legittimità) e per ragioni di dominio. D'altro canto il Corano, riflettendo per forza di cose la natura e le situazioni delle società e degli esseri umani nella penisola araba di quel tempo - allorquando lo Stato ancora non esisteva - non ne preannunciò la sua futura costituzione e inoltre nulla dice circa le strutture e le modalità di gestione di una società organizzata politicamente. Talché possiamo tranquillamente dire che nella ricerca delle origini dell'autocrazia araba si trovano elementi e situazioni preesistenti all'avvento dell'Islam, e poi assorbiti.

La creazione di strutture politiche inglobanti la società, o a essa sovrapposte, è essenzialmente cominciata dopo la morte di Muhammad, come esigenza prodotta dalla grande espansione territoriale armata dell'Islam. Parallelamente c'era stata la scelta di personaggi di vertice quali successori del Profeta. E "califfo" (*khalifa*) vuol dire proprio questo. Si tratta di un'istituzione priva di basi coraniche, non necessaria alla vita delle comunità musulmane, ma all'epoca ritenuta fondamentale per il mantenimento della compattezza (innanzi tutto politica) della comunità islamica in espansione. Il califfo era nello stesso tempo massima autorità spirituale e capo politico. Questo (semplifichiamo un po') è durato fino al declino del califfato abbaside di Baghdad, per il fatto che *obtorto collo* i califfi - ormai indeboliti politicamente e militarmente - furono costretti a conferire l'autorità politica (il sultanato) a capi militari turchi, le cui truppe costituivano ben più del nerbo degli eserciti califfali.

(fonte: http://3.bp.blogspot.com)

I primi Califfi, però, erano espressione o di piccole città mercantili - isole in un mondo beduino, e quindi nulla sapevano di come organizzare istituzionalmente un impero. Per colmare la lacuna dovettero avvalersi di quanto a loro disposizione, cioè imitare le strutture degli imperi con cui erano venuti a contatto: Bisanzio e la Persia sassanide. Cioè due realtà fortemente autocratiche, con monarchie sacralizzate e propense a strumentalizzare e subordinare il fatto religioso. Quindi nel neonato mondo islamico il califfo assunse prestissimo connotazioni bizantino-persiane a corredo delle sue dubbie connotazioni islamiche di base. Infatti, se è vero che Muhammad era stato nello stesso tempo guida religiosa e capo della comunità musulmana (*umma*), tuttavia per il fatto di chiudere una catena di profeti, a stretto rigore non avrebbe dovuto avere successori per lo meno nella funzione religiosa. Da qui l'arbitrarietà dell'autorità religiosa dei califfi.

I caratteri delle monarchie bizantina e persiana - "opportunamente" prese a modello - implicavano però che il califfo non potesse limitarsi alla guida temporale; e infatti fu l'*amir al-muminin* (commendatore dei credenti). Comunque non si ebbe la subordinazione della sfera politica a quella religiosa, bensì avvenne il contrario: nelle società arabo-islamiche fu il potere temporale a subordinare a sé la sfera spirituale. Sintomatico che i giudici della *sharía* e i predicatori delle grandi moschee vennero nominati, pagati (e puniti, se riottosi) dal potere temporale. Esso ha anche inventato le cosiddette "massime autorità religiose", indipendentemente dal fatto che l'Islam dovrebbe essere una religione non istituzionalizzata, e quindi senza clero né autorità. Questa situazione non è mai venuta meno: dai Califfi si passò ai Sultani, agli Emiri, ai Capi di Stato, ma nulla è cambiato. Giustamente lo psicanalista egiziano Mustafá Safuan ha notato che sarebbe più giusto dire che l'Islam è stato vittima delle nazioni che ha invaso, a loro volta vittime di regimi e amministrazioni il cui unico intento era realizzare il dominio del potere politico su tutti gli aspetti della vita.

Va poi considerata la situazione storico-politica dei paesi arabi prima e dopo la Prima guerra mondiale. Prima di essa la pratica della democrazia borghese era sconosciuta: il Marocco era una monarchia assoluta attaccata dal colonialismo franco-spagnolo; l'Algeria e la Tunisia erano possedimenti francesi; l'Egitto era protettorato britannico; la Libia era in mani italiane; il resto faceva parte dell'Impero ottomano dove un processo democratico muoveva i primi incerti passi essenzialmente a Costantinopoli, ma nelle provincie i governatori non sapevano nemmeno cosa fosse. Dopo la Grande guerra il mondo arabo è stato tutto diviso fra Gran Bretagna e Francia (a parte Arabia Saudita e Yemen, retti da monarchie assolute). Ovviamente il dominio europeo non è stato una scuola di democrazia, bensì di pratiche autoritarie. E ormai è risaputo ai più che la democrazia rappresentativa richiede, per il suo consolidamento, un lungo periodo di pratica autoctona. Cosa che non c'è stata dopo il conseguimento dell'indipendenza. Forse sarebbe stato possibile in Egitto dare luogo a un nuovo corso rispetto all'insieme dei paesi arabi mediante il partito *Wafd*, per quanto la corruzione che anche lì allignava non facilitasse le cose. Comunque, il colpo di stato militare di Nasser ha messo un punto finale alla questione.

Utilizzando forza bruta e religione, il potere temporale arabo ha anche impedito la formazione di quella che noi chiamiamo “società civile”, con tutto quel che ne segue ai fini di una più o meno corretta democrazia rappresentativa.

Negli Stati arabi gli apparati a sostegno dell’autocrazia sono tra i più efficienti e finanziati al mondo, e i loro *mukhabarat* (strutture di *intelligence* interna ed esterna) non solo “sono dappertutto”, dispongono di eccezionali strutture tecnologiche e in pratica fanno quello che vogliono ai cittadini indifesi di fronte a loro, ma altresì possono sempre contare sulla collaborazione dei similari apparati delle nostre democrazie occidentali. Naturalmente ciò non impedisce - per varie motivazioni e situazioni - che nelle popolazioni dominate si verifichino improvvise cadute della soglia del timore, e allora si hanno le sommosse, più o meno vaste, più o meno capaci di far cadere un governo, ma mai di determinare il crollo delle strutture di regime: quindi senza che esse si risolvano in rivoluzioni.

In linea di massima lo Stato arabo controlla istituzionalmente la religione, mediante ministeri all’uopo istituiti. Abbiamo il ministero degli Affari Islamici, con compito di costruire e mantenere le moschee, di controllare i predicatori e di nazionalizzare periodicamente le moschee private; e il ministero dell’Istruzione che cura il contenuto dei manuali islamici destinati all'ora di religione nelle scuole statali. In oltre sono i governi a nominare il Gran Muftì (supremo giudice religioso) e i membri dei comitati superiori per gli affari islamici.

Già con l’istituzione del califfato e poi col pervasivo ruolo acquisito dalla categoria dei dottori della Legge (gli *ulamâ*) si era verificata una sorta di istituzionalizzazione del potere spirituale, in termini più di dominio che di potere in senso stretto, con la conseguenza della socializzazione/laicizzazione di un ambito che avrebbe dovuto essere e restare spirituale. Da qui l’ulteriore e inevitabile conseguenza dell’assurgere in primo piano dell’imperativo sociale di norme aventi base e finalità religiose: sono divenute invece essenzialmente sociali. Non rispettarle pone in essere una devianza che è lesiva insieme di società e fede. E, tutto sommato, immediatamente lesiva della società e quindi della fede. Come segno di religiosità si è così privilegiato, assolutizzato e sanzionato il rispetto di norme e precetti che, fra quelli coranici e quelli prodotti dalla giurisprudenza della *sharía,* non sono pochi, giacché una rilevante componente dell’Islam - come dell’Ebraismo - è fatta di norme inerenti al vivere socio/familiare. In questo senso ha molto giocato la mentalità indotta dagli Arabi nel corso dei secoli, la quale privilegia come non mai l’esteriorità, che nel caso in specie diventa il diffuso rispetto di certe pratiche formali e delle tradizioni socio/familiari legate alla religione.

Il problema della democrazia

La degradazione culturale derivante dal controllo statale e il disastro politico si sono ovviamente accresciuti in conseguenza della globalizzazione, che ha investito la vita di tutti i giorni in ogni suo aspetto, sconvolgendo abitudini e tradizioni. Si è realizzata una situazione complessiva

per cui - come ha sottolineato Fu'aad Zakariyya - le masse popolari sono portate a intendere il futuro solo come ritorno a un glorioso passato, con la conseguenza di perdere di vista la potenzialità delle prospettive a venire; e il presente si pietrifica nella glorificazione del passato come idoneo a lenire le ferite dell'oggi. In una tale dimensione psicologica non stupiscono le brecce aperte dal radicalismo religioso e politico, che nelle sue componenti più estreme teorizza proprio la riproposizione del passato come realtà palingenetica. In un tale ambiente è facile per i partiti religiosi candidarsi per il potere e poi assurgere a nuovi tiranni.

A questo punto va posto in tutta la sua pienezza il problema della democrazia araba, di cui l'Occidente si limita ad apprezzare solo la pratica formale delle elezioni. In un romanzo dell'egiziano Tawfiq al-Hakîm compare un commissario di polizia di un villaggio dell'interno che da un lato si vanta di garantire il libero esercizio del voto e dall'altro, dopo le votazioni, distrugge le schede e le sostituisce con quelle opportunamente votate da lui e dai suoi compari. La democrazia borghese si basa sui concetti di nazione e di cittadino, che non è facile individuare nella dimensione politica dei paesi arabi, dove spesso e volentieri si intende la democrazia come *shûra*, cosa erronea ed equivoca. La *shûra*, infatti, non solo è un organismo consultivo tribale, ma altresì rientra nel quadro di una forma di governo in cui il governante agisce come titolare di una curatela sul popolo; concetto del tutto contrario alla teoria politica della democrazia borghese. La concezione per cui il cittadino non deve ignorare la legge (qui lasciamo da parte la critica che se ne può fare) risponde proprio all'esigenza teorica di una cittadinanza in grado di intervenire con autonomia nell'azione politica.

L'azione brutalmente repressiva dei regimi arabi ha fortemente inciso sulla mentalità spicciola delle persone favorendo la rassegnazione e scoraggiando l'assunzione di responsabilità personali. L'*inshallah* (se Dio vuole) ripetuto in ogni circostanza, soprattutto quando si assume un impegno, lo attesta al di là dell'aspetto formalmente fideistico. Del pari è significativo che nel parlar comune egiziano una delle espressioni più usate sia *taqriban* (all'incirca, pressoché); notava Mustafá Safuan che questa è la risposta che si riceve anche dopo aver domandato se Tizio si trova in ufficio!

La prospettiva dello Stato islamico non risolve nulla, bensì mantiene le masse nell'identica condizione subordinata, giacché si basa sulla mistificazione che Dio avrebbe delegato la conoscenza della Verità globale ai reggitori di esso. Nulla di diverso dalle situazioni attuali, non essendovi reggitore arabo che non pretenda di far risalire (o derivare) il suo potere da un principio superiore, divino o laico che sia.

Popoli tagliati fuori dai circuiti culturali produttori di idee e altresì senza che da essi derivi una "atmosfera" diffusa la quale, pur banalizzandone i contenuti, comunque in certo qual modo ne sedimenti qualcosa negli immaginari collettivi; popoli sotto una pesante influenza religiosa che politicamente dà ai governanti come punto di forza un detto del profeta (opportunamente non interpretato) secondo cui si deve ubbidire a chi ha la carica della direzione (*ûlû al-amr*); popoli che a buon bisogno nemmeno sono in grado di capire il Corano che leggono; popoli senza coscienza di classe, ragion per cui la stragrande maggioranza dei lavoratori non ha idea di percepire un salario a cui ha diritto, ma ritiene di ricevere quanto Dio si degna di fargli avere; popoli che vedono i propri bisogni sociali negletti dai governanti mentre organizzazioni islamiche (come la

Fratellanza Musulmana) si danno da fare per una loro soluzione seppur parziale e temporanea; popoli che vedono i propri governanti umiliarsi di fronte agli Stati Uniti la cui retribuzione per tale umiliazione è la garanzia di indifferenza alla corruzione e alle ingiustizie; popoli educati a non pensare, di modo che l'adesione alla democrazia borghese (ovvero il sentirla come esigenza) riguarda solo una minoranza acculturata; popoli in questa situazione, quindi, perché non dovrebbero vedere nell'Islam l'ultimo ideale rimasto e realizzabile, almeno fino a che non sentano sulla loro pelle l'incapacità operativa dei governi islamici?

Per finire, ma non da ultima, l'economia

I sistemi economici dei paesi in questione sono socialmente disastrosi, ricchi solo di deficit strutturali e nell'insieme in situazione di stretta dipendenza dall'Occidente, talché le economie arabe sono prevalentemente di esportazione di materie prime e di consumo. Hanno fatto assai bene a pochi e molto male ai popoli le scelte, imposte dall'Occidente ai governi arabi "amici", in favore del neoliberalismo col suo corredo di privatizzazioni, di apertura ai capitali stranieri, di rinuncia a qualsiasi intervento di pianificazione e di massiccia disoccupazione. Dall'emigrazione che essa produce derivano problemi notevoli di depauperamento socio/culturale, venendo meno settori interi della classe media e della potenziale futura classe dirigente. Ad avvantaggiarsene nel breve tempo è naturalmente l'autocrazia locale.

A quanto sopra si aggiunga la fondamentale scarsità delle risorse idriche. Certi paesi fanno ricorso agli impianti di desalinizzazione, tuttavia si tratta di una tecnologia costosa e attualmente non in grado di fornire una soluzione globale al problema. Non ci si deve quindi meravigliare se l'autosufficienza alimentare resta ancora un miraggio, e si deve ricorrere all'importazione, soluzione non certo a buon mercato. La mancanza di un vero sistema industriale autoctono è un ulteriore aspetto del problema economico, e ancora una volta si deve ricorrere alle importazioni. Il che non riguarda solo i beni strumentali, o certi prodotti finiti, ma altresì tutto quanto riguarda la produzione e distribuzione di energia, i trasporti, le comunicazioni, energia, i macchinari per costruzioni, ecc. Inoltre laddove sussistono realtà industriali produttive di beni e servizi esse devono fare i conti con la mancanza di mano d'opera qualificata; deficit che si intreccia col problema tragico, cronico e crescente della disoccupazione di massa. Tanto più che le società dell'interno - arcaicamente contadine e tradizionali - sono scollegate rispetto ai settori industriali esistenti e in un certo modo è prevalente l'autoconsumo.

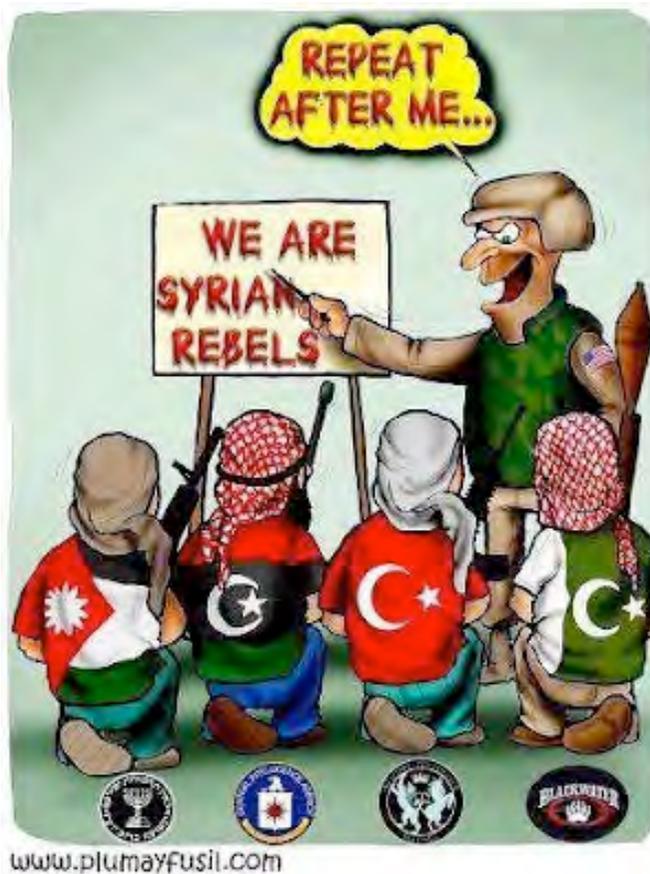
È utile ricordare che ben 11 Stati arabi - sono 16 in tutto - hanno un'economia incentrata sulla esportazione di gas e petrolio, e i relativi introiti incidono nell'ambito di quelli da esportazione per una percentuale che va dal 70 al 90. Il grande e lucroso *business* energetico è avvenuto in questi paesi nella totale inesistenza di un apparato industriale e di un sistema fiscale decente, di modo che è questo vuoto a legittimare quanti parlano di "maledizione del petrolio" nei paesi non sviluppati. Qui la produzione di ricchezze enormi (di cui si appropriano in pochi o pochissimi),

in classi dirigenti avide e miopi fa sì che non ci si preoccupi di incrementare gli investimenti industriali e agricoli, fino a impedire lo sviluppo di tali due settori. Alla già citata sostanziale inesistenza della cosiddetta "società civile" si deve aggiungere che nei paesi arabi le economie di mercato lasciano a dir poco perplessi, non esistendo un'imprenditorialità autonoma, che cioè produca e distribuisca in virtù della propria forza economica e della propria capacità organizzativa. Gli operatori economici, nella stragrande maggioranza, o dipendono dallo Stato e dal settore petrolifero, o sono a essi collegati, o rappresentano imprese estere; e in genere non hanno a che fare con il rischio di impresa. Infine Stato petrolifero vuole dire Stato fortemente centralizzato, con una burocrazia tanto pletorica quanto corrotta, e un apparato poliziesco di tutto rispetto.

(http://3.bp.blogspot.com)

Ai fini di un netto cambiamento della situazione non c'è da fare affidamento sui governi del *network* della Fratellanza Musulmana, perché il loro vecchio slogan "la soluzione è l'Islam" si va rivelando per quello che è: un'esca per i gonzi. I Fratelli non hanno alcuna intenzione di ostacolare il capitalismo selvaggio, in quanto fautori della libera impresa e delle ristrutturazioni del neoliberalismo, e ormai in posizione per fare propri politicamente (e non solo) gli interessi del capitalismo arabo (di tutto, anche quello compromesso con i vecchi regimi), indipendentemente dal fatto che si tratti di un capitalismo speculatore. A motivo dello stato attuale delle economie dei loro paesi ricorreranno certamente ai prestiti internazionali, cosa che provocherà le notorie conseguenze: riduzioni di salari e pensioni, mancanze di garanzie per il lavoro e per l'azione sindacale (non che oggi ce ne siano molte!), e così via. Gli apologeti parlano e riparlano di "capitalismo musulmano" a beneficio dei loro credenti, ma di musulmano non si capisce cosa ci sia, mentre resta ben saldo il capitalismo, e della specie peggiore.

Purtroppo tutto dà ragione all'orientalista Maxime Rodinson, che nel 2004 si espresse sull'integralismo islamico rilevando che esso

> *(...) è un movimento temporaneo, transitorio, ma può durare ancora trenta o cinquanta anni - non so. Nei luoghi in cui non sia al potere, si manterrà come ideale fintanto che si abbia questa frustrazione di base, questa insoddisfazione che porta le persone a compromettersi con l'estremo. È necessaria una lunga esperienza di clericalismo per disgustare (...). Questo periodo sarà dominato, per molto tempo, dai fondamentalisti musulmani. Se un regime fondamentalista musulmano registrasse fallimenti molto visibili, anche nel campo del nazionalismo, e portasse a una manifesta tirannia, questo potrà indurre molte persone a orientarsi verso una soluzione alternativa che ne denunci i difetti. Ma sarà necessario avere una soluzione credibile, entusiasmante capace di mobilitare - e questo non sarà facile.*

E dall'Occidente può venire solo il peggio

I settori del mondo arabo che sono consapevoli delle negatività sopra evidenziate non hanno ricevuto, e non riceveranno, dall'Occidente alcun appoggio concreto e utilizzabile; ciò in primo luogo per quanto riguarda gli Stati Uniti (pur a prescindere dalla brutta immagine di questo paese tra gli Arabi). La risposta al perché agli Stati Uniti (e ai loro corifei occidentali) gli innovatori arabi non interessano affatto, (anzi!), la dà Samuel Huntington, che nel suo *The clash of civilizations and the remaking of world order*[i] chiarisce quale sia il vero nemico strategico di tutte le società occidentali: non già gli estremisti islamici, bensì l'Islam in quanto tale. Da qui lo scontro tra civiltà, considerando l'Occidente e l'Islam contenitori di differenti "universi di valore".

La tesi di Huntington contiene un corollario che i fatti attestano essere stato concretamente recepito dalla Casa Bianca per la sua politica estera: se l'Islam è nemico strategico, un alleato tattico possono essere proprio i gruppi radicali islamici. Lasciamo stare l'ormai abusato precedente dell'Afghanistan, o ancor prima l'appoggio dato negli anni '50 e '60 ai Fratelli Musulmani d'Egitto da Usa e Gran Bretagna in funzione antinasseriana, e pensiamo invece a qualcosa di più recente, come l'appoggio ai Wahhabiti in Bosnia, Kossovo e Caucaso, per finire con i pasticci libico e siriano.

Effettivamente il radicalismo islamista, opponendosi a tutte le componenti e forme di Islam non collimanti con le sue teorie, lo destabilizza nell'insieme, lo mette globalmente in cattiva luce e inoltre impedisce qualsiasi azione dei gruppi innovatori che, in caso di successo, rafforzerebbero l'asserito vero nemico strategico degli Usa. Non vi è dubbio, infatti, che una riscossa degli "innovatori" potrebbe avviare di nuovo le società arabe (dopo i tentativi compiuti fra la seconda metà del sec. XIX e la prima del XX) verso una seconda fase della *nahda* (rinascita), con tutto ciò che di globalmente positivo ne deriverebbe per i diretti interessati.

---

[i] Samuel Huntington, *The clash of civilizations and the remaking of world order*, ed. italiana: *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*, Garzanti, Milano 2000.

"RAGLIO D'ASINO NON SALE AL CIELO": SAGGEZZA CONTADINA E DIALOGO INTERCULTURALE IN AMBITO MULTILINGUISTICO EUROPEO

MARIO FARAONE

L'è mei un ovo ancuò che la galina dman.
An s'pol brisa aver galina, ov e cul cald.[i]

A Fernando e Fedegonda, miei nonni materni,
che hanno fatto parte con onore della civiltà contadina.

---

[i] Rispettivamente: "È meglio un uovo oggi che la gallina domani", proverbio veneto della provincia di Rovigo; "Non si possono avere gallina, uovo e culo caldo", proverbio emiliano della provincia di Ferrara.

I

Se settembre è stato solaiolo, ottobre sarà fungaiolo
D'ottobre in cantina, da sera a mattina
A ottobre domanda, funghi, castagne e ghianda.[ii]

Sono solo alcuni degli innumerevoli proverbi che la saggezza popolare ci offre per decantare e annotare le qualità del decimo mese dell'anno. Proverbi che, in diversa misura e con varianti più o meno consistenti possono essere letti su lunari e almanacchi comunemente in commercio e alla portata di tutti, e che nel passato, e almeno fino agli inizi del XX secolo, costituivano vademecum di grande importanza, e sui cui si basavano molte delle decisioni delle civiltà contadine europee. Il termine stesso *almanacco* mostra profonde radici interculturali: infatti, non vi è una certezza assoluta sull'etimo, che sembra derivare sia dal greco *almenichiaka*, "calendario" (e infatti i primi almanacchi erano proprio calendari contenenti dati astronomici, meteorologici e sull'agricoltura); sia dall'arabo *al-manākh*, "clima, tempo atmosferico", molto usato nella Spagna dell'XI secolo soprattutto nella zona di Toledo, dove un gruppo di astronomi che intorno al 1080 stilarono le *tavole toledane*, delle tavole astronomiche che, sulla base di calcoli matematici, potevano prevedere il movimento del sole, della luna e dei pianeti. L'almanacco è una pubblicazione annuale simile al calendario ma con informazioni aggiuntive, come indicazioni astronomiche, come la levata e il tramonto del sole e della luna, dati geografici e statistici, e repertori di proverbi scelti per ricorrenze e occasioni varie.[iii]

[ii] Questo studio è una versione aggiornata, approfondita e ampliata di un mio studio precedente, dissertazione finale del Corso di Perfezionamento in Lingue Europee, aa. 1996-1997, Facoltà di Scienze Politiche, Università di Roma "La Sapienza". Dove non altrimenti specificato, tutte le traduzioni sono da intendersi mia opera originale, e hanno la finalità di affiancare la natura multilingue del saggio stesso, per permetterne una maggiore fruizione. Ringrazio mio fratello, Maurizio Faraone, per la revisione delle traduzioni dalla lingua latina.

[iii] Nel corso dei secoli, in vari paesi del mondo sono comparsi molti almanacchi, alcuni dei quali tuttora vengono pubblicati nella veste più o meno simile a quella originale. Il più famoso è sicuramente *Old Moore's Almanack*, almanacco astrologico pubblicato in Inghilterra sin dal 1697, ideato e compilato da Francis Moore (1657-1715), medico e astrologo autodidatta al servizio di Carlo II. In Spagna, astronomi e astrologi di corte hanno redatto almanacchi per i sovrani sin dalla prima metà del XVI secolo. L'almanacco più famoso compare però nel 1840 con il titolo *El firmamento*, fondato dall'astrologo Mariano Castillo y Ocsiero (1821-1875), e ancora oggi pubblicato, anche se al titolo originario si è aggiunto quello di *Calendario Zaragozano*, in onore dell'astronomo aragonese Victoriano Zaragozano y Zapater (1545-1602), a sua volta celebre redattore di almanacchi. Tra i lunari e gli almanacchi italiani, il più celebre è invece il *Barbanera*, stampato per la prima volta a Foligno intorno al 1743, e pubblicato ancora oggi. Oltre al calendario e alle previsioni meteorologiche, il *Barbanera* era un lunario classico e conteneva "*aneddoti, ricette empiriche e previsioni stravaganti ma sempre possibili e talvolta avveratesi, donde la sua celebrità*", come afferma la voce

I proverbi sono dunque una parte significativa della capacità di prevedere il futuro e di offrire consigli su come meglio affrontarlo. E non è un caso. Infatti, non è certo la scoperta dell’uovo di Colombo affermare che i proverbi, come i modi di dire e le massime, sono una specie di summa culturale che condensa in qualche modo la saggezza di generazioni di persone che hanno dovuto affrontare gli stessi problemi che affrontiamo noi, anche se molto probabilmente per altri motivi e in un contesto sociale completamente diverso. Si tratta insomma di una *Saggezza* con la *S* maiuscola, che posa le sue fondamenta sull’esperienza della vita vissuta quasi sempre sulla propria pelle. Un elemento interculturale di primaria importanza sia per la conoscenza del nostro passato, sia per individuare una serie di percorsi comuni alla eterogenea e frammentaria patria europea, aspetti certamente esistenti nelle nostre radici culturali, ma in gran misura sbiaditi a causa del progressivo allontanarci dalla civiltà contadina e popolare da cui pure tutti deriviamo.

La paremiologia, lo studio comparato di proverbi, massime, aforismi e detti popolari appartenenti a varie tradizioni e aree linguistiche, permette di rendersi conto come le occorrenze di concetti analoghi - spesso persino nella struttura stessa della frase quando non addirittura nella radice etimologica delle parole usate - in culture e tradizioni linguistiche diverse, è un evento tutt’altro che casuale, sporadico o anomalo. È interessante notare, infatti, che frequentemente le culture legate alla terra, al lavoro nei campi e al tempo atmosferico hanno sviluppato una serie di massime pregne di saggezza (nell’ambito della loro dimostrabilità...), tra di loro sorprendentemente simili o uguali, tenendo conto delle dovute differenze culturali, linguistiche e di latitudine. Ed è anche interessante notare che, altrettanto spesso, queste massime confrontate mostrano differenze sostanziali, per certi versi imputabili proprio alla differenza delle culture, per altri invece difficilmente interpretabili.

Ed è oltremodo affascinante notare queste similitudini, che ci permettono di capire come una volta l’Europa intera fosse unita da questa radice contadina che, nell’ultimo

---

dell’Enciclopedia Treccani, consultabile all’URL: <*http://www.treccani.it/vocabolario/barbanera/*>. Il *Barbanera* divenne rapidamente così popolare da essere imitato da pubblicazioni simili in tutta Italia. Il nome curioso deriva forse dalla presenza sul frontespizio del lunario di un misterioso personaggio dalla folta barba nera, definito astronomo, astrologo e filosofo, e ritratto con i suoi strumenti di lavoro. Fin dalle prime edizioni, viene così descritta in rima la sua vocazione:

Gli astri il sole e ogni sfera
or misura Barbanera,
per poter altrui predire,
tutto quel che ha da venire.

Cfr. Massimo Castoldi e Ugo Salvi, *Parole per ricordare: dizionario della memoria collettiva, usi evocativi, allusivi, metonimici e antonomastici della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2003, *ad vocem*.

secolo circa, è andata via via perdendosi in quasi tutti i paesi. Infatti, la maggior parte di queste "auree massime" provengono dal mondo popolare e contadino ed esse hanno quasi sempre come argomento le coltivazioni, i raccolti, il tempo atmosferico, il mondo animale e il rapporto con l'ambiente. Il classico *rosso di sera, bel tempo si spera* e l'altrettanto noto *cielo a pecorelle, acqua a catinelle* non sono che gli esempi più conosciuti di frasi che condensano in qualche modo il frutto di esperienze e osservazioni durate decenni e protrattesi per varie generazioni.

Né possiamo affermare che la loro veridicità sia totale e assoluta, perché, si sa, niente è meglio di una buona eccezione che conferma la regola.[iv] E non si afferma niente di nuovo neanche dicendo che questo patrimonio culturale minimo sia retaggio anche di altre culture ben lontane da quella italiana, ma non per questo non legate alla mutabilità del tempo atmosferico e al ciclo degli eventi naturali. In altre parole, non c'è cultura contadina nel mondo che non abbia codificato in un modo o nell'altro questo particolare rapporto con il clima e con l'ambiente circostante. Questo è vero in tutto il mondo, ma lo è ancora di più nella nostra vecchia Europa, formata da culture e popoli tanto lontani in superficie quanto vicini nelle radici proprio per essere l'Europa accomunata da una

---

[iv] Questo detto, molto popolare, si presta a fraintendimento dovuto a un'accezione particolare del verbo *probare*, termine presente nella locuzione latina che tradizionalmente è considerata origine del detto attuale: più che "conferma la regola", la frase dovrebbe enunciare "prova la regola", ovvero "mette la regola alla prova, confermandola". La frase proviene da un'affermazione della giurisprudenza medievale: *exceptio probat regulam in casibus non exceptis* (l'eccezione mette alla prova la regola nei casi non eccettuati), che è alla base dell'attuale modo di dire. Il principio giuridico in questione sostiene che l'esistenza di una norma che tratta di un'eccezione è una dimostrazione che esiste un'altra norma, la quale si applica a tutti gli altri casi, cioè ai casi non eccettuati. Benché la validità giuridica sia considerata discutibile, la ragionevolezza del principio sta nel fatto che tipicamente, per un principio di economia di discorso, ogni norma viene formulata nel modo più generale possibile. Per cui la regola vale sempre, eccetto nei casi in cui non vale perché non sono stati considerati espressamente dalla regola stessa! L'origine etimologica più antica e più accreditata del modo di dire risale alla pubblica difesa che Marco Tullio Cicerone fece di Lucio Cornelio Balbo il maggiore, politico romano originario di Gades (l'attuale Cádiz in Spagna), attivo nel I secolo avanti Cristo, accusato di avere ricevuto in modo illegale la cittadinanza romana. L'accusa affermava che i trattati con i popoli non romani vietavano che a loro fosse concessa cittadinanza e che quindi anche nel caso di Balbo ci si dovesse attenere a questo. Cicerone riuscì a fare cadere le accuse, dimostrandole prive di fondamento poiché la cittadinanza era stata regolarmente concessa a Balbo da Pompeo, e poteva essere documentata. L'oratore difese la posizione di Balbo affermando che *quod si exceptio facit ne liceat, ubi non sit exceptum, ibi necesse est licere* (se l'eccezione provoca il divieto, dove non ci sia l'eccezione, lì è necessario consentire). Il concetto è poi passato nell'uso popolare e compare frequentemente nei discorsi e anche in testi letterari. Ha ragione Arthur Conan Doyle quando, nel 1890, fa affermare al suo investigatore privato Sherlock Holmes: *I never make exceptions. An exception disproves the rule* (non faccio mai eccezioni. Un'eccezione confuta la regola). Cfr. Arthur Conan Doyle, *The Sign of Four* (1890) in *The New Annotated Sherlock Holmes. Volume III: The Novels*, a cura di Leslie S. Klinger, New York e London, Norton, 2006, p. 235.

lingua, quella latina, che per secoli l’ha fatta da padrone, e da innumerevoli contatti e legami, visto che per parecchio tempo è stata teatro di guerre lunghissime e le guerre, nel passato, coinvolgevano in primo luogo le popolazioni contadine.

II

Tra le culture che testimoniano, dapprima oralmente e poi per scritto, queste radici comuni, il presente studio concentrerà l’analisi su quella italiana, l’inglese e la spagnola. E la cultura inglese, che certo in fatto di rapporti con il tempo atmosferico in Europa non è seconda a nessuna, può sorprenderci perché spesso testimonia proverbi molto simili ai nostri come per esempio *red sky at night, shepherd’s delight, red sky in the morning, shepherd’s warning,*[v] che in qualche modo richiama il detto citato poco sopra. Il proverbio è ribadito da un’altra affermazione in gran parte simile e che ci da qualche informazione in più su come individuare una bella giornata: *Evening red and morning grey, two good signs for one fine day. Evening grey and morning red, send the shepherd wet to bed.*[vi] William Shakespeare nelle sue opere spesso riporta, parafrasandoli o glossandoli, proverbi e detti popolari, come quello che compare in *Venus and Adonis*, componimento poetico di lunghezza considerevole, composto nel 1592-93, proverbio che parla del cielo rosso di mattina:

> *Like a red morn that ever yet betokened,*
> *Wreck to the seaman, tempest to the field,*
> *Sorrow to the shepherds, woe unto the birds,*
> *Gusts and foul flaws to herdmen and to herds.*[vii]

---

[v] “Cielo rosso di sera è gioia del pastore, cielo rosso di mattina, il pastore è avvisato”.

[vi] “Sera rossa e mane grigia, due segni propizi per un buon giorno; sera grigia e mane rossa, mandano il pastore umido a letto”. Questi proverbi hanno certamente un’origine neo-testamentaria. Infatti è possibile confrontarli con il brano di Matteo 16: 2-3, la ben nota risposta di Gesù a Farisei e Sadducei, che lo sfidavano a mostrare loro un segno divino. Cfr. King James Bible "Authorized Version", Cambridge Edition, consultabile online all'URL: < http://www.kingjamesbibleonline.org/>: “*He answered and said unto them, When it is evening, ye say, «It will be fair weather: for the sky is red». And in the morning, «It will be foul weather to day: for the sky is red and lowering». O ye hypocrites, ye can discern the face of the sky; but can ye not discern the signs of the times?*” (“*Sull’imbrunire, voi dite: «Farà bel tempo perché il cielo rosseggia»; e al mattino: «Oggi tempesta, perché il cielo è rosso cupo». Sapete dunque discernere l’aspetto del cielo e non sapete distinguere i segni dei tempi?*”).

[vii] William Shakespeare, *Venus and Adonis* vv. 453-6: “*Simile a un’alba rossa che annuncia al navigante il naufragio, // tempesta al campo e sciagura al pastore, // agli uccelli tormento e raffiche violente, // e schianti di bufera per mandriani e bestie*”. Traduzione di Roberto Sanesi, nella sua edizione critica di William Shakespeare, *L’opera poetica*, Milano, Mondadori, 2000, p. 37. La trama del poema di Shakespeare è basata, com’è noto,

In certe zone d'Inghilterra, soprattutto nelle Highlands scozzesi, ci si preoccupa più della pecora che del pastore, e si dice che *if the evening be grey and the morning red, the lamb and ewe will go wet to bed.*[viii] In altre zone il pastore viene sostituito dal seminatore o dal coltivatore di campi, a seconda della pratica contadina più in voga. Ed esiste anche una versione per il viaggiatore: *An evening red and morning grey, will set the traveller on his way, but evening gray and morning red will bring down rain upon his head.*[ix] La tradizione spagnola, che invece condivide con la nostra il clima mediterraneo senz'altro più mite, si concentra sul cielo rosso, con due motti sostanzialmente identici al nostro: *Arreboles de la mañana, a la noche son con agua, y arreboles de la noche a la mañana son con sol*; e *arreboles al oriente, agua amaneciente.*[x]

Anche i pescatori britannici la sanno lunga su come interpretare le condizioni atmosferiche con cui hanno a che fare, in modo da individuare il momento più opportuno per conseguire il miglior risultato. La seguente filastrocca, ad esempio, passa in rassegna al vento proveniente dai quattro punti cardinali:

When the wind is blowing in the North
No fisherman should set forth,
When the wind is blowing in the East,
'Tis not fit for man nor beast,
When the wind is blowing in the South
It brings the food over the fish's mouth,
When the wind is blowing in the West,

---

su un celebre episodio del decimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (43 prima di Cristo - 17 o 18 dopo Cristo), nel quale si narra di Afrodite (Venere) figlia (secondo Omero) di Zeus (Giove) e di Dione, la quale, colpita dalla freccia di Eros (Cupido), si innamora del bellissimo giovinetto Adone e, per tutelarlo, lo affida a Persefone - figlia di Zeus e di sua sorella Demetra e divinità preposta all'oltretomba - la quale si innamora a sua volta di Adone e non vuole restituirlo. Zeus con l'aiuto di Calliope, risolve la questione, e decreta che Adone dovrà trascorrere un terzo dell'anno con Afrodite e un terzo con Persefone, mentre potrà trascorrere la restante parte dell'anno come meglio crederà. Adone decide di trascorrere due terzi dell'anno con Afrodite, che evidentemente aveva saputo conquistarne il cuore.

[viii] "*Se c'è grigio di sera e rosso di mattina, l'agnello e la pecora andranno a letto bagnati*".

[ix] "*Sera rossa e mane grigia, buon viatico per il viaggiatore, ma sera grigia e mane rossa son foriere di pioggia sulla sua testa*".

[x] Rispettivamente: "*Nubi rosse alla mattina, prima di sera pioverà, nubi rosse di sera, sole il giorno seguente*", e "*cielo rosso ad oriente, pioggia certa il dì seguente*". Curioso e pittoresco un detto in voga a Roma e nella campagna circostante, che la dice lunga su come il popolino tenesse in grande conto tutto quello che accadeva all'ombra del *Cuppolone*, il modo popolare con cui ancora oggi si chiama a Roma la Basilica e lo stato del Vaticano: *Quando San Pietro mette er cappello, vattene a casa e pija l'ombrello.*

That is when the fishing's best![xi]

Per restare in argomento con il tempo atmosferico, è noto il detto *dopo la pioggia risplende il sole*: bene, anche la cultura spagnola ha qualcosa di simile, con *la luz después de las tinieblas*, mentre decisamente identico al nostro è l'inglese *after a storm comes a calm,*[xii] più o meno codificato in questo modo nel titolo del celeberrimo idillio leopardiano *La quiete dopo la tempesta*, che in effetti si ispira fortemente a un contesto paesano e campestre.[xiii]

La pioggia, sull'abbondanza o scarsità della quale si basa gran parte delle fortune dell'economia contadina, è stata molte volte presa in considerazione dai motti popolari che hanno voluto registrare esperienze basate sull'osservazione, e vissute in prima persona. Da noi si dice che *piccola pioggia fa cessar gran vento*, per indicare che, normalmente, quando inizia a piovere il vento cessa, e questo detto ha anche un valore metaforico per sottolineare che molto spesso un grande furore sparisce di fronte a una pur piccola determinazione. Anche gli inglesi hanno qualcosa di simile tra i loro detti, sostituendo però il vento con la polvere, che da quello viene sollevata: *Small rain lays great dust.*[xiv]

E dall'acqua che cade, è facile passare all'acqua caduta e che scorre nei letti dei fiumi e dei torrenti. La civiltà della campagna la canalizza per irrigare o la sfrutta come forza motrice per le macine dei mulini e dei frantoi. Ma non tutta: solo quella in procinto di pas-

---

[xi] "*Quando il vento soffia da settentrione, nessun pescatore dovrebbe prendere il largo. // Il vento che soffia da oriente, non si addice né a uomini né ad animali; // se il vento viene da meridione, porta il cibo alla bocca dei pesci; // un vento che soffia da occaso, ecco il momento migliore per pescare!*"

[xii] "*Dopo la tempesta viene la quiete*".

[xiii] L'idillio è scritto da Giacomo Leopardi nel 1829 e poi pubblicato nel 1831. In generale, la forma poetica dell'idillio è sempre molto contenuta, ed è ispirata a temi e riflessioni contraddistinti da grande soggettività. Questo particolare idillio leopardiano è formata da tre strofe libere di endecasillabi e settenari disposti irregolarmente. L'inizio, uno dei più famosi nella storia universale della poesia, offre una descrizione ottimistica e serena della vita di un piccolo borgo che riprende, più operosa e molto animata, dopo il violento impeto di un forte temporale:

Passata è la tempesta:
odo augelli far festa, e la gallina,
tornata in su la via,
che ripete il suo verso. Ecco il sereno
rompe là da ponente, alla montagna;
sgombrasi la campagna,
e chiaro nella valle il fiume appare.

[xiv] "*Una pioggia di dimensioni contenute solleva un gran polverone*": il significato allude alla capacità che ha un elemento piccolo di produrre un risultato enorme. La frase segue una delle strutture tipiche dei proverbi, confrontare un diminutivo con un accrescitivo, creando un contrasto stridente che aumenta la potenza dell'immagine, come accade ad esempio in *big head, but llittle wit* (una testa grossa, ma con poco ingegno).

sare perché è evidente che *acqua passata non macina più,*[xv] e che quel che è stato, è stato. Orbene, anche il contadino spagnolo ha registrato nei suoi motti una simile perla di saggezza, *agua pasada no muele molino*, una forma praticamente identica alla nostra, nella quale il verbo *moler*, che ha il significato di macinare, funziona da rafforzativo dello strumento agente; e gli inglesi non sono da meno con il loro *a mill does not turn on water past,*[xvi] avvertendo però che *water run by will, does not turn the mill,*[xvii] nel senso che non basta la forza di volontà per far accadere le cose, bisogna che la volontà sia indirizzata nel senso giusto e che la si possa mettere in pratica.

La mancanza di precipitazioni provoca arsura e siccità nei campi, e questo per la cultura contadina significava una parola sola: fame. La fame è un altro degli elementi connotativi del mondo campagnolo proprio perché un protratto periodo di siccità, accompagnato da un cattivo raccolto, conduceva spesso allo stremo interi villaggi. *Aver fame e aspettare, brutta cosa*, si dice, e, con maggior effetto, *villano affamato è mezzo arrabbiato*. Anche in Spagna, nazione tra le più ricche e potenti ai tempi dei fastosi *Siglos de Oro*, il periodo dal tardo Quattrocento alla prima metà del Seicento, la fame era molto sentita e sofferta da gran parte della popolazione *campesina*, per la quale *hambre y esperar, hacen rabiar.*[xviii] Il *peasent* inglese, la cui lingua si avvale di un ricco tessuto di assonanze e allitterazioni e di termini simili, afferma invece: *a hungry man is a angry man.*[xix]

Tornando al tempo atmosferico e alla sua funzione regolatrice di semine e raccolti, è noto che soprattutto nell'Italia centrale, e in particolar modo a Roma, si dice che *cor tempo e colla paja matureno le nespole*, per indicare, oltre all'ovvietà dell'affermazione, il fatto che ogni cosa accade a tempo debito. In Spagna le nespole vengono sostituite dall'uva:

[xv] Una versione lombarda di questo detto recita *tempo era, tempo fu, l'acqua passada non la masna pu*.

[xvi] "*Un mulino non funziona con l'acqua che è già passata oltre*". Esiste anche l'accezione per la quale *the mill cannot grind with water that is past* (il mulino non può macinare servendosi dell'acqua che è già passata): entrambe le accezioni ammoniscono a non sprecare le occasioni quando si presentano, per evitare di doverle rimpiangerle in seguito.

[xvii] "*L'acqua mossa dalla volontà, non fa funzionare il mulino*".

[xviii] "*Fame e attesa, fanno arrabbiare*".

[xix] "*Un uomo affamato è un uomo arrabbiato*". Il concetto, che si avvale del confronto tra i due falsi omografi e falsi omofoni *hungry* e *angry*, è una dimostrazione della teoria della *piramide di Manslow*, formulata dallo psicologo statunitense Abraham Manslow nel suo studio *Motivation and Personality* del 1954, e poi da lui stesso ampliata nel 1968. Per questa teoria, esiste una gerarchia dei bisogni e delle necessità che prevede cinque differenti livelli, dai più elementari (necessari alla sopravvivenza dell'individuo) ai più complessi (di carattere sociale). L'individuo si realizza passando per i vari stadi, i quali devono essere soddisfatti in modo progressivo, perché solo dopo aver soddisfatto una necessità si può tentare di soddisfarne una di un gradino superiore. I livelli di bisogno concepiti sono quelli fisiologici, di sicurezza, di appartenenza, di stima e di autorealizzazione. La fame, ovviamente, appartiene al primo gradino e come tale era già stata individuata dalla millenaria cultura delle campagne!

Con el tiempo maduran las uvas; laddove in Inghilterra, il detto è identico al nostro in tutto e per tutto: *Time and straw make medlars ripe*; e non si può fare a meno di notare che in Inghilterra perché le nespole maturino deve essere necessario tanto tempo (e tanta pazienza) per sopperire alla scarsità di sole!

Le nespole maturano tra la fine di maggio e giugno, e giugno è un mese importante nel calendario della campagna, perché si comincia a ottenere frutto dalla terra che ha riposato per molti mesi invernali e che è stata fatta lavorare di nuovo durante quelli primaverili. Ma se giugno portasse uno o più giorni di cattivo tempo, e magari i famosi temporali estivi? Niente paura: *Giugno tonante, raccolto abbondante*, ci dice l'uomo dei campi, per farci capire che, spesso, da un'apparenza brutta possono venire fuori risultati positivi. La pensa così anche il suo "collega" inglese: *A dripping June brings all things in tune.*[xx]

Il due di febbraio è la ricorrenza della Purificazione della Vergine Maria, ed è anche il giorno della Candelora, antica festa cristiana della benedizione delle candele ma in realtà retaggio arcaico legato ai culti della fertilità del suolo. Istituita nel 492 da Papa Gelasio, dal 689 Papa Sergio I vi fece accompagnare la processione delle candele. Se il due di febbraio cade nelle domeniche quinquagesima, sessagesima o settuagesima, si celebra il giorno dopo, il tre di febbraio, che è la ricorrenza di San Biagio, protettore della gola. È ovviamente noto il proverbio che, pur differente per forme nelle varie zone d'Italia, recita più o meno lo stesso messaggio che nel Lazio afferma: *Per la santa Candelora, se nevica o se plora, dall'inverno semo fora; ma se c'è sole o solicello, noi siamo sempre a mezzo il verno.*[xxi] Decisamente più poetica e più regolare nelle rime e nel metro è la seguente altra versione: *Delle cere la giornata // ti dimostra la vernata. // Se vedrai pioggia minuta // la vernata fia compiuta. // Ma se tu vedrai sol chiaro // Marzo fia come Gennaro.*[xxii] Anche in questo caso in Inghilterra circola un proverbio del tutto simile nel contenuto e nei termini: *If Candlemass day be fair and bright, winter will have another flight; if on Candlemass day it be shower and rain, winter is gone and will not come again.*[xxiii]

[xx] "*Un giugno piovoso* - lett. *dripping*: 'gocciolante' - *mette le cose a posto*".

[xxi] Esiste un'altra versione in dialetto romano la quale, rispettando maggiormente metrica e rima, è molto più popolare e contribuisce maggiormente a comunicare il messaggio: *Per la Cannerola dell'inverno semo fora. Ma se piove o tira vento, nell'inverno semo drento. Cannerola* è variante linguistica dovuta a corruzione per uso del termine ben più noto *Cannelora.*

[xxii] Questa versione, molto antica, circola soprattutto in Toscana, ed è attestata in *Raccolta di proverbi toscani, con illustrazioni* (1853), repertorio allestito da Giuseppe Giusti (1809-1850), poeta, patriota risorgimentale e Accademico della Crusca, e curato per essere pubblicato dopo la sua scomparsa da Gino Capponi (1792-1876), politico, scrittore e storico.

[xxiii] "*Se il giorno della Candelora c'è tempo bello e luminoso, l'inverno durerà ancora; se il giorno della Candelora ci sono piovaschi o pioggia consistente, l'inverno se ne è andato e non tornerà più*".

III

I *quattro elementi*, acqua, fuoco, terra e aria, costituiscono la realtà e l'essenza dell'uomo, e su di essi si basa perciò il rapporto del contadino, dell'uomo semplice e di tutti noi con la natura e la vita stessa. Sono codificati dai sistemi di pensiero e dalle tradizioni in tutto il mondo. Nella filosofia greca, il termine *elemento* deriva dal greco *stoicheion*, "principio, inizio, componente minimo", ed è usato da Platone, che si rifà ad affermazioni presenti negli scritti di Anassimene di Mileto (filosofo greco del VI secolo a.C.) e di Empedocle (pensatore di Agrigento, ca. 450 a.C.), il quale li chiama *rizòmata*, termine greco per "radice", origine di tutte le cose, immutabili ed eterne. Gli elementi sono ovviamente argomento di una serie di proverbi.

Di questi elementi, forse il più importante è l'acqua, per i suoi molteplici ed eterogenei collegamenti con il ciclo naturale e stagionale. E uno dei detti più curiosi della nostra tradizione è senz'altro *pestar acqua nel mortaio*, sinonimo di fare cose assolutamente inutili come potrebbe essere, appunto, pestare un liquido nel mortaio, che serve per frangere cose solide. Ovviamente, esiste anche un altro detto che rende questa idea: *fare un buco nell'acqua*. Nella cultura spagnola, abbiamo un parallelo certamente altrettanto esplicito, ovvero *martillar en hierro frío,*[xxiv] un'altra azione totalmente priva di senso, in quanto il fabbro che vuole forgiare il ferro deve agire su di esso quando è caldo:[xxv] l'uso della metafora del ferro in questa cultura è ampiamente giustificato, se si tiene conto dell'enorme importanza militare e civile che il ferro ha rivestito per la Spagna dei *Siglos de Oro*, ma anche successivamente, per cui le fucine e le officine di fabbri erano probabilmente più numerose delle botteghe dei fornai. Il proverbio ha, inoltre, una chiara origine *gitana*, in quanto il mestiere di fabbro ferraio in Spagna era per lo più praticato dalle comunità gitane, e si dice che le prime *soleares flamencas* vennero create proprio dai fabbri, avendo per accompagnamento il battere dei martelli sulle incudini e sul ferro. In Inghilterra, patria di un umorismo spesso raffinato (almeno nel passato…) e sempre venato dal gioco dei sottintesi, il proverbio più simile è *to catch the wind with a net,*[xxvi] che la dice lunga sull'inutilità di certe azioni e che, forse, è più simile al nostro *svuotare il mare con un bicchiere*.

Sempre a proposito dell'acqua, la cultura popolare vi fa ricorso come metafora anche per condannare l'inutile orgoglio e presunzione di chi, non potendoselo permettere, afferma di poter fare a meno di una determinata cosa o di una data persona: *Non serve dire:*

[xxiv] "*Martellare il ferro freddo*".

[xxv] Come non pensare ad un altro nostro proverbio, *battere il ferro quando è caldo*, che indica che per ottenere un buon risultato un'azione deve essere eseguita per tempo?

[xxvi] "*Acchiappare il vento con una rete*".

di tal acqua non berrò. E anche in questo caso abbiamo un corrispettivo spagnolo molto perentorio, tanto più che è espresso con una quartina di versi ottosillabici, il verso più popolare nella metrica ispanica, famoso per essere alla base di componimenti quali ballate e canzoni: *Nadie diga en este mundo, de esta agua no beberé: por muy turbia que la vea, le puede apretar la sed.*[xxvii] Il corrispettivo inglese, invece, più semplice e più diretto, assume la forma di un comandamento biblico, in perfetto stile con la cultura puritana che ancora oggi è alla base stessa dei paesi anglosassoni: *Let none say: I will not drink of this water.*[xxviii]

Senz'altro noto a tutti è il detto *acqua cheta rovina i ponti*, popolare soprattutto in Toscana e nell'Italia centrale, laddove in alcune zone del Veneto abbiamo l'altrettanto esplicito *no ghe xe aqua pezo de l'aqua mort*: in entrambi i casi, il messaggio spinge a non sottovalutare persone e situazioni all'apparenza innocue, perché possono riservare sorprese. Due, questa volta, le tracce simili nella cultura spagnola, che presentano delle interessanti varianti: la prima afferma che *do más fondo el río, hace menos ruido,*[xxix] frase che ci mostra come le cose all'apparenza calme, tranquille e persino confortanti, possono a volte nascondere pericoli insospettati; la seconda è invece più diretta e assume la forma di ammonizione dettata dall'esperienza personale: *Del agua mansa te guarda.*[xxx] Anche la lingua inglese ha due modi di rendere quest'affermazione e, accanto all'evidente e conciso *still waters run deep,*[xxxi] abbiamo ancora una volta un riferimento alla sfera religiosa, questa volta più esplicito e nella forma di invocazione: *God defend me from the still water, and I'll keep myself from the rough,*[xxxii] affermazione che ricorda, in qualche modo e con le dovute differenze del caso, il nostro saggio ammonimento: *Dagli amici mi guardi Iddio, che dai nemici ci penso io*! Per una volta, un riferimento letterario non è in contrasto con questa rassegna di perle umili, perché William Shakespeare, autore che attesta nelle sue opere più di un detto popolare, in Inghilterra è patrimonio collettivo e, certo, non meno importante di quanto lo sia Dante nella cultura italiana: *Smooth runs the water where the brook is deep.*[xxxiii]

Ma l'acqua che scorre non è portatrice solo di inganni o di pericoli. Infatti, è altrettanto vero che *acqua che corre non porta veleno*, perché, come si dice in alcune zone del Veneto, *acqua che stagna, o puzza o magagna*. In questo caso gli spagnoli sono perfettamen-

[xxvii] "*Che nessuno al mondo dica: non berrò di quest'acqua. Perché anche se gli sembra parecchio torbida, potrà esservi spinto dalla sete a farlo*".

[xxviii] "*Che nessuno dica: di quest'acqua non berrò*".

[xxix] "*Dove è più profondo, il fiume fa meno rumore*".

[xxx] "*Guardati dall'acqua calma, tranquilla*".

[xxxi] "*L'acqua calma scorre in profondità*": quasi un 'bollettino per i naviganti', ma dotato di acume e di sottintesi.

[xxxii] "*Dio, proteggimi dall'acqua calma e io mi guarderò dall'entrare in quella turbolenta*".

[xxxiii] "*Dove il ruscello è profondo l'acqua scorre tranquilla*". Cfr. William Shakespeare, *Henry VI, Part II*, III, 1.

te d'accordo: *Agua que curre nunca mal bulle*, perché è vero che *agua estancada no vale nada* o, con più incisività, *agua estancada no mueve molino*,[xxxiv] è del tutto inutile fissarsi su eventi passati, quel che è fatto è fatto! Il concetto è confermato dalla cultura anglosassone, per la quale *standing pools gather filth*,[xxxv] riferendosi a situazioni che a lungo andare, se non vengono rinnovate o per lo meno agitate, producono risultati negativi, in altre parole un concetto simile a un ben noto modo di dire italiano secondo il quale *una piaga che non viene curata, si incancrenisce*.

L'elemento direttamente opposto all'acqua è il fuoco, fonte di dolori e preoccupazioni ma anche valido alleato e aiuto insostituibile per una cultura, come quella contadina, così legata alla mutazione climatica e all'economia alimentare della natura. Difatti acqua e fuoco, opposti e antitetici, sono però legati nella tradizione popolare da moltissimi aspetti, non ultimo quello religioso, per il quale si vede nell'acqua il bene e la figura di Cristo, in quanto simbolo battesimale, mentre nel fuoco è connotato il male e il personaggio diabolico, sempre accompagnato dalle fiamme dell'inferno. Tuttavia, è pur vero che l'acqua è biblicamente lo strumento con il quale Dio punisce l'umanità peccatrice, salvando solo Noè e la sua famiglia, mentre il fuoco è l'elemento purificatore, alla base della cerimonia della luce della rinascita nella notte della vigilia pasquale dopo la lunga quaresima anch'essa purificatrice. E acqua e fuoco sono accomunati da un detto popolare che recita che *l'acqua e il fuoco son buoni servitori, ma cattivi padroni*, detto che nel Veneto ha una variante limitata al solo fuoco: *El fogo xe un bon servitor, ma un cativo paron*. In Inghilterra, invece, si mantiene la coppia sia nel proverbio *fire and water are good servants, but bad masters*, in tutto e per tutto uguale a quello italiano; sia nell'arguta osservazione sulla loro perniciosa qualità di distruttori di ostacoli: *Water, fire and soldiers quickly make room*.[xxxvi]

Talvolta i proverbi non hanno una diretta corrispondenza strutturale o lessicale nelle varie lingue. Tuttavia, il messaggio che comunicano, in profondità oppure appena velato, è davvero lo stesso, se si riflette al di là di queste apparenze. È il caso di un detto poco noto, eppure dal significato chiarissimo, *il fuoco che non mi scalda, non voglio che mi scotti*, il quale indica la presenza costante del rischio che qualcosa che in apparenza non provoca vantaggi, in un secondo momento potrebbe causare addirittura danni. Spostando

---

[xxxiv] Rispettivamente: "*L'acqua che scorre, non ribolle / non si agita mai male / non lo fa a sproposito*"; "*l'acqua ferma non vale nulla*"; e "*l'acqua immobile non aziona il mulino*", quindi non produce risultato.

[xxxv] "Le pozze di acqua stagna accumulano sporcizia".

[xxxvi] Rispettivamente: "*fuoco e acqua sono buoni servi, ma cattivi padroni*"; e "*acqua, fuoco e soldati creano rapidamente spazio*". Il secondo proverbio è attestato in *Jacula Prudentium* (o *Jacula Prudentum*, 1651), raccolta di proverbi in forma di brevi aforismi compilata da George Herbert (1593-1633), poeta, oratore e religioso anglicano gallese.

l'accento dall'effetto alla causa, si dice anche *di quel che non ti cale, non dir né ben, né male*, suggerendo una specie di limbo del giudizio che mantiene una distanza con quanto viene sottoposto a esame. Gli spagnoli hanno un motto molto simile al nostro primo proverbio, e difatti affermano che *lo que no has de comer, déjalo bien cocer,*[xxxvii] mentre per gli inglesi il vero rischio è quello rappresentato dall'intromettersi nelle faccende o nelle competenze altrui: *Don't scald your lips in an other man's pottage.*[xxxviii]

Esiste un altro proverbio che fa riferimento al fuoco, un proverbio noto in varie zone d'Italia in modo diverso, ma per lo più attestato nella forma *non si dà fumo senza fuoco*, indicando che gli aspetti esteriori di una cosa quasi sempre alludono alla sua sostanza. Sottolineando il procedimento deduttivo sotteso alla locuzione, si dice anche che *dal fumo, fuoco s'argomenta*, conservando praticamente lo stesso significato. Cambia la posizione dei termini e, in parte, il significato con il corrispondente proverbio spagnolo, secondo il quale *donde fuego se hace, humo sale,*[xxxix] proverbio che ci riferisce piuttosto l'evidenza prodotta da un determinato fatto, dalla quale evidenza possiamo risalire al fatto stesso ma per procedimento inverso. Laconici, come al solito, gli inglesi ma diretti nella loro praticità: *There's no smoke without some fire.*[xl]

Dal fuoco alla terra, il terzo elemento costituente l'armonia vitale e naturale che presiede alla cultura contadina di ogni latitudine. Abbiamo un detto che indica come prevedere la bontà del raccolto, identificando il terreno migliore da seminare e coltivare:

[xxxvii] "*Quello che non devi mangiare, fallo cuocere bene*".

[xxxviii] "*Non scaldarti le labbra nella ciotola di un altro*".

[xxxix] "*Dove si fa il fuoco, sale del fumo*".

[xl] "*Non c'è fumo senza un qualche fuoco*". Il modo di dire è antico ed è spesso attestato nella letteratura inglese. A esempio compare in William Shakespeare, *Pericles, Prince of Tyre*, I, I, 138-9: "*One sin, I know, another doth provoke; // Murder's as near to lust as flame to smoke*" (Un peccato, lo so bene, ne procura un altro; // l'assassinio è vicino alla lussuria come la fiamma al fumo). Cfr. William Shakespeare, *Pericle, principe di Tiro*, a cura di Nemi D'Agostino, traduzione di Alessandro Serpieri, Milano, Garzanti, 1991, p. 17. Nel XX secolo, il poeta, drammaturgo e saggista W.H. Auden ne fa un uso decisamente più ironico e scanzonato in uno dei suoi componimenti più celebri, privo di titolo ma databile nell'aprile del 1936, composto da tre quartine di versi a rima baciata, un vero e proprio repertorio di proverbi e modi di dire, uno dei quali abbiamo già incontrato. Cfr. W.H. Auden, *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings, 1927-1939*, a cura di Edward Mendelson, London, Faber and Faber, 1986, p. 287:

At last the secret is out, as it always must come in the end,
the delicious story is ripe to tell to the intimate friend;
over the tea-cups and into the square the tongues has its desire;
still waters run deep, my dear, there's never smoke without fire.

(*Alla fine il segreto viene fuori, come deve succedere ogni volta, // è matura la deliziosa storia da raccontare all'amico del cuore; // davanti al tè fumante e nella piazza la lingua ottiene quello che voleva; // le acque chete corrono profonde, mio caro, non c'è fumo senza fuoco*). Cfr. W.H. Auden, *La verità, vi prego, sull'amore*, traduzione di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 1994, p. 47.

Terra nera, buon grano mena. Addirittura due i motti corrispondenti in spagnolo: il primo, *la tierra negra, buen pan lleva*, lo si può considerare una traduzione fedelissima; il secondo ci da qualche indicazione in più, parlando anche di un altro tipo di terreno che si può incontrare: *La tierra morena buen pan lleva, la blanca cadillos y lapa,*[xli] ponendo l'accento sul fatto che mentre la terra nera è grassa e particolarmente fertile, per cui produrrà un buon raccolto, quella bianca vedrà il grano infestato da erbacce e graminacee che, pur avendo la loro specificità erboristica, certamente comprometteranno la bontà del prodotto finale.

Nel contesto del mondo contadino, il prodotto principale della terra è, ovviamente, il pane, alimento presente sin dalla comparsa dell'*homo erectus*. La scoperta e raffinazione del processo di fermentazione in Egitto, sin dal XXV secolo a. C. circa, ne migliora la commestibilità e porta alla produzione di un pane più soffice e fragrante. Il procedimento di panificazione viene ulteriormente raffinato e migliorato nella Grecia classica e poi importato nell'impero romano. Nei paesi dell'Europa occidentale, dal clima temperato e mite, il pane storicamente più diffuso è quello di frumento, considerato la più importante fonte di carboidrati della dieta mediterranea, ed esportato verso le Americhe dalle popolazioni di origine europea nei lunghi secoli delle dominazioni coloniali. Nei paesi freddi del nord Europa, invece, il pane più diffuso è quello di segale, cereale molto più resistente del frumento al freddo e soprattutto adatto alle estati brevi: di sapore più grezzo del pane di frumento, il pane di segale è molto ricco di proteine. È ovvio, dunque, che intorno a questo alimento la civiltà contadina europea produca una pletora di proverbi e modi di dire.

Infatti, il motto *pane di sudore ha gran sapore* sottolinea il gusto maggiore insito nei frutti della propria fatica, e il valore dei frutti del lavoro è sottolineato da un proverbio spagnolo corrispondente, seppure non incentrato sul pane: *mejor se guarda lo que con trabajo se gana.*[xlii] La lingua inglese, in linea con la visione puritana dell'impegno quotidiano dell'uomo per mettere a frutto i talenti ricevuti e maggiormente glorificare Dio, sposta l'attenzione dalla fatica del lavoro alla ricchezza da essa prodotta: *Wealth got by labour is sweet in the enjoyment.*[xliii] Se è vero che *l'uomo non vive di solo pane* - affermazione che si tro-

---

[xli] "*La terra nera porta del buon pane, quella bianca bardana e panìco*".

[xlii] "*Si custodisce meglio quello che si è guadagnato lavorando*".

[xliii] "*Dolce è godere della ricchezza prodotta dal lavoro*". Il proverbio, molto popolare in passato nel Regno Unito, è attestato anche in un prontuario molto in voga nel XVIII secolo: William Winstanley, *New Help to Discourse, Or wit and mirth, intermix'd with more serious matters,* London, T. Norris, 1721, p. 135.

va anche nella lingua inglese con *man shall not live by bread alone*[xliv] - è altrettanto vero che *senza farina non si può fare pane*, o, come si dice in alcune zone della Toscana, *senza l'occhiello non s'affibia il bottone*, detto che sottolinea la necessità di una varietà di singole parti per completare l'opera. In spagnolo, il proverbio insiste sul bisogno di interazione reciproca tra elementi o persone che aspirano a un risultato finale positivo: *piedra sin agua no aguza en la fragua.*[xlv] In inglese, il detto corrispondente è esplicito nell'indicare il rischio che si corre: *From nothing nothing can come.*[xlvi] La versione italiana discende direttamente dall'aforisma latino *panis non conficitur sine farina,*[xlvii] il quale ha anche una curiosa versione alternativa: *Panis Catharina non conficit absque farina*.

Il motto secondo il quale *pane e feste tengon il popol quieto* deriva, ovviamente, dal celebre *panem et circenses* che ancora oggi è usato per sottolineare come soddisfare i bassi istinti e i bisogni immediati permetta di controllare il popolo, e quindi di evitare gravi conflitti sociali.[xlviii] In spagnolo, infatti, il proverbio è praticamente omologo, *pan y juegos del circo*, e anche la variante *pan y toros* riporta lo stesso concetto, pur ovviamente alludendo alla tradizione nazionale della tauromachia. In inglese non esiste un proverbio espressamente correlato a questo, tuttavia contiene un certo fascino una celebre affermazione tradizionalmente attribuita alla regina Vittoria la quale, con arguzia, mostra di conoscere molto bene alcune delle necessità primarie dei britannici: *Give my people plenty of beer, good beer* and *cheap beer, and you will have no revolution among them.*[xlix]

[xliv] Anche questa perla di saggezza ha un riscontro nella lingua latina, e un'origine neo-testamentaria. Infatti, in Matteo, IV, 4 si legge *non in solo pane vivit homo* (non di solo pane vivrà l'uomo), ammonizione che il figlio di Dio lancia al diavolo che lo sta tentando, sfidandolo a trasformare in pane i sassi del deserto: l'ammonizione, infatti continua con *sed in omni verbo, quod procedit de ore Dei* (ma di ogni parola che proviene dalla bocca di Dio). Il proverbio inglese, che nella forma e nello stile palesa anch'esso una qualche derivazione da un testo religioso, torna spesso in testi narrativi e poetici, soprattutto del XIX secolo. A esempio compare, seppur con un certo umorismo moderno, in "Virginibus Puerisque", saggio del 1876 che presta il titolo alla raccolta *Virginibus Puerisque, and Other Papers* (1881) di R.L. Stevenson, nella forma: *Man is a creature who lives not upon bread alone, but principally by catch-words* (l'uomo è una creatura che non vive di solo pane, ma principalmente di slogan).

[xlv] "*La pietra senz'acqua non arrota nella fucina*".

[xlvi] "*Dal niente non può venire niente*".

[xlvii] "*Non si può fare pane senza farina*".

[xlviii] L'aforisma viene, come è noto, dalle *Satirae*, X, 81, di Decimo Giunio Giovenale, poeta e retore nativo di Aquino, attivo a Roma tra la fine del I e l'inizio del II secolo dopo Cristo. Una quarantina di anni dopo Giovenale, questo concetto viene ripreso da Marco Cornelio Frontone, scrittore e oratore berbero nativo di Cirta in Numidia (l'attuale Costantina algerina), attivo nel II secolo, il quale, in *Principia historiae*, V, 11, con amarezza afferma: *populum romanum duabus praecipue rebus, annona et spectacula, teneri* (il popolo romano si preoccupa precipuamente di due cose, le vettovaglie e gli spettacoli).

[xlix] "*Date al mio popolo birra in abbondanza, buona e a buon mercato, e non scoppierà alcuna rivoluzione*".

Il quarto elemento è l'aria, al pari dell'acqua di vitale importanza per gli organismi viventi. Vitale sì, ma non sufficiente a garantire la sopravvivenza, se è vero che si dice che *non si campa d'aria*. Su questo sembrano essere d'accordo tutte le culture popolari, senza nemmeno troppe variazioni di forme o di significato. Gli spagnoli, infatti, affermano che *no se puede vivir de viento (o bien: sustentarse del aire)*,[l] e gli inglesi non sono loro da meno, sentenziando placidamente che *a man cannot live by air.*[li] L'aria, oltre a non nutrire, sembra essere anche qualcosa di nocivo se 'presa' nel modo e nel momento sbagliato. Infatti, si dice che l'aria che penetra attraverso uno spiffero della finestra di un'abitazione è pericolosa per gli occupanti perché *aria di finestra, colpo di balestra*, concetto reiterato tanto dall'inglese *air coming in at a window, is as bad as a crossbow-shot*,[lii] quanto dal senz'altro più poetico corrispondente francese *air de fenêtre, coup d'arbalète*, identico all'italiano. Tutte queste versioni hanno come comune ascendente il detto latino *aer fenestrae velut ictus balistae.*[liii]

L'aria come simbolo negativo è presente anche in un altro detto, anch'esso molto conosciuto in una delle sue molteplici forme: *dormir all'aria aperta (o a cielo scoperto)*; in questo caso, si sottolinea la povertà della persona o la sua momentanea situazione di ristrettezza e di bisogno, oppure si indica il famoso *per tetto, un cielo di stelle* che molto spesso è l'unico ostello che accompagna il pastore e il mandriano quando esercitano il loro mestiere. Molto simili alla nostra, le locuzioni inglesi *to lie in the open air* e *under the open sky.*[liv] La lingua spagnola ha invece un curioso modo di riferire lo stesso concetto, utilizzando la locuzione *dormir en campo raso*,[lv] indicando non tanto la qualità deserta della campagna, quanto quella di mancanza di protezione, come potrebbe essere la presenza delle pareti e del tetto; oppure l'altrettanto curiosa locuzione *dormir a la luna de Valencia*,[lvi] quasi come se la città mediterranea fosse sinonimo di mancanza di abitazioni. In realtà, l'origine del detto spagnolo è ben diversa: risale infatti alla fine del XIV secolo, epoca in cui Valencia fu progressivamente circondata da un'alta muraglia chiusa, per proteggerla dagli attacchi notturni. Il recinto aveva due ingressi principali, che venivano chiusi al crepuscolo. Chi giungeva alla città in ritardo, non poteva entrarvi fino al giorno

---

[l] "*Non si può vivere del vento, o meglio sostentarsi di aria*".

[li] "*Un essere umano non può vivere d'aria*".

[lii] "*Aria che penetra da una finestra fa male come un colpo di balestra*".

[liii] "*L'aria che proviene dalla finestra è come un colpo della balestra*". Per comprendere il significato pieno della locuzione latina, sarà il caso di tenere conto che la balestra dei romani non era lo strumento usato per lanciare le frecce, ma una macchina da guerra atta a scagliare pietre e macigni come proiettili verso le fortificazioni, producendo un danno consistente.

[liv] Rispettivamente "*giacere all'aria aperta*" e "*sotto il cielo aperto*".

[lv] "*Dormire in un campo brullo*".

[lvi] "*Dormire sotto la luna di Valencia*".

seguente, e quindi era costretto a dormire all'aperto, sotto il cielo di stelle e la luna di Valencia appunto.

IV

Il mondo animale è parte integrante della civiltà contadina, perché sin dalla notte dei tempi ne condivide la quotidiana fatica per sbarcare il lunario, aiutando contadini e agricoltori nei lavori più pesanti; e perché ne rappresenta fonte di sostentamento e di commercio. Certo il primo animale che viene alla mente non può che essere il cane, il cosiddetto 'amico dell'uomo' che troppo spesso subisce questa amicizia a senso unico… Infatti, l'uomo del cane ha sempre apprezzato le qualità di fedeltà e di sicurezza nel montare la guardia alle sue proprietà e alle sue greggi, come lascia intendere il motto *can dell'ortolano non mangia la lattuga e non la lascia mangiare agli altri*, del quale esiste la versione spagnola, fedelissima, *el perro del hortelano, ni come las berzas, ni las deja comer al extraño*, anche se i cavoli (*berzas*) hanno preso il posto della lattuga, così come accade nella versione inglese che premia la fedeltà dell'animale elevandola a similitudine di comportamento encomiabile: *Like the gardner's dog, that neither eats cabbage himself, nor lets anybody else*.

Tuttavia, sovente il padrone ha trattato male questo fedele amico, e ne ha messo in risalto la insopprimibile natura di predatore, insita nella sua discendenza dal lupo, affermando che *cane affamato non teme bastone*, un detto che esiste anche nell'accezione dialettale siciliana *cani affamatu nun timi vastuni*. Curiosamente, però, entrambi questi modi di dire provengono da una frase latina il cui protagonista non è il cane, ma l'asino: *Asinus esuriens fustem negligit.*[lvii] La lingua inglese modifica un po' il proverbio, e sottolinea l'aspetto opportunista del carattere del cane sentenziando che *a hungry dog will not cry, if you beat him with a bone,*[lviii] il quale sembra sottolineare che chi si trova nel bisogno, non va molto per il sottile per soddisfarlo e accetta anche le percosse se ne può trarre giovamento. Esistono altri detti popolari che puntualizzano la qualità opportunista dell'animale - invero tradizionalmente più specifica del gatto che non del cane, ma tant'è… - e infatti si dice che *muove la coda il cane, non per te, ma per il pane*, indicando che spesso chi mostra devozione e affetto non lo fa perché prova questi sentimenti per la per-

---

[lvii] "*L'asino che ha fame disprezza il bastone*". Il detto è attestato in *Adagia* (o *Adagiorum Chiliades*), 2.7.48 di Erasmo da Rotterdam, celebre raccolta di proverbi, compilata insieme all'amico erudito e poeta Publio Fausto Andrelini, originariamente pubblicata nel 1500 a Parigi con il titolo *Collectanea Adagiorum*, e in seguito continuamente rivista e aggiornata fino al 1536, anno della scomparsa del pensatore olandese.

[lviii] "*Un cane affamato non piangerà se lo si batte con un osso*".

sona, ma per una possibile ricompensa, una sensazione confermata anche dai proverbi corrispettivi nella tradizione spagnola e in quella inglese, i quali fedelmente riportano rispettivamente *menea la cola el can, no por ti, sino por el pan*, e *dogs wag their tail not so much to you as your bread*. Questo aspetto condiziona talmente il giudizio dell'uomo, da spingerlo ad affermare che *a can che lecca cenere, non gli fidar farina*, concetto riportato anche dalla cultura inglese nel detto *the dog that licks ashes, trust not with meal*, dove il termine *meal*, oltre a significare "desinare, pasto, pranzo", è anche la forma contratta di *oatmeal*, ovvero la farina di avena molto usata soprattutto tra gli scozzesi. Nella tradizione spagnola, questa mancanza di fedeltà è riferita non al solo cane ma a tutta la razza umana, con il detto *al que non es leal en lo poco, no le fíes mucho.*[lix] Questa perla di saggezza - così come pure quelle riferite al cane - deriva dall'espressione latina *infideli in minimis, ne credas majora.*[lx]

Comunque, il cane ha anche molte doti positive: quando fa la guardia è particolarmente apprezzato se è vero che *cane vecchio non abbaia indarno*, ovvero *el perro viejo, si ladra, da consejo*, e *when the old dog barks, he giveth counsel,*[lxi] versioni che accostano alla funzione di semplice sorveglianza quella ben più importante di avviso in caso di pericolo. Eppure, anche il cane che sorveglia non sembra riscuotere la totale fiducia dell'essere umano. Infatti, l'ambiguo atteggiamento nei confronti di questa nobile bestia è testimoniato da un altro detto che, se da un lato sottolinea il ruolo di guardiano che è alla base del rapporto stesso tra uomo e cane, dall'altro pone in evidenza come del cane non ci si possa mai fidare del tutto e che è opportuno tenerlo legato, ancora meglio se con poche possibilità di movimento, e quindi *a cattivo cane, corto legame*. Secondo il detto spagnolo *a bestia loca recuero modorro,*[lxii] la responsabilità è a monte; mentre per gli inglesi *a curst dog must be tied short,*[lxiii] una massima accorta che trova veicoli simili anche grazie ad altri due

---

[lix] "A *colui che non è leale nel poco* - cioè 'che tradisce quando gli si è affidato il poco' - *non gli si affidi il molto*".

[lx] "A *chi è infido nelle cose banali non affiderai quelle importanti*". Il concetto è attestato anche da Orazio nelle *Satire*, II, v, 83, dove torna la figura del cane: *Canis a corio nunquam absterrebitur uncto* (non si può trascinare via un cane da un luogo dove c'è del grasso), indicando che è difficile liberarsi dalle abitudini ormai acquisite. La citazione di Orazio è ripresa da Edgar Allan Poe, in "Raising the Wind [Diddling Considered as One of the Exact Sciences]", *Saturday Courier* (Philadelphia), October 14, 1843, Vol. XIII, No. 655, p. 1, come similitudine per indicare qualcuno che è mosso da motivazioni personali ed egoistiche.

[lxi] "*Il cane vecchio, se latra, sta fornendo un consiglio*", cioè dà un avvertimento, in questo comportandosi come le oche del Campidoglio, protagoniste del celebre e leggendario episodio narrato in *Ab Urbae Condita*, V, 47 dallo storico romano Tito Livio (59 a.C. - 17 d.C.), il quale racconta come i romani assediati sul campidoglio dai Galli di Brenno, riuscirono a sventare un attacco notturno perché furono svegliati dallo strepitare delle oche, animale sacro a Giunone, che avevano in tal modo svolto le funzioni dei cani da guardia, i quali invece non si erano accorti di nulla!

[lxii] "*A un animale pazzo corrisponde un mulattiere incapace*".

[lxiii] "*Un cane dannato deve avere guinzaglio corto*".

animali: *to a rude ass a rude keeper*, e *a restive horse must have a sharp spur,*[lxiv] entrambe frasi che consigliano di reagire in modo brusco e determinato a ogni indizio di cattiva disposizione d'animo.

Se, come si è visto, la cultura popolare mostra in più di un'occasione di non confidare del tutto nell'amicizia disinteressata del cane, allo stesso modo ne sottolinea la pericolosità, elemento anche questo ascrivibile alla discendenza dal lupo, vero e proprio incubo della civiltà contadina del passato. Infatti, è ben noto il detto *non destar il cane che dorme*, del quale esiste una versione toscana alquanto curiosa: *chi tocca il can che giace, ha qualcosa che non gli piace*. Mentre il detto in lingua inglese rimane sostanzialmente immutato, ammonendo che *it is dangerous to wake sleeping dogs*, in spagnolo cambia l'animale di riferimento: *no hay que buscar tres pies al gato.*[lxv] Per tutti, comunque, sembra chiara una comune origine latina nella frase *irritare canem noli dormire volentem.*[lxvi] Tuttavia, il popolo, da sempre buon osservatore e dotato di grandi capacità di riflessione, ha talvolta espresso dubbi sull'esternazione gratuita della forza e della potenza, a cui spesso non corrisponde una pari capacità di esercitare il potere in modo adeguato: così, il *can che abbaia, non morde*, o almeno lo fa molto raramente, ed è lo stesso sia per la lingua spagnola, per la quale *perro ladrador, nunca buen mordedor*, che per quella inglese che afferma che *barking dogs, seldom bite*. Anche in questo caso, proverbi e detti del genere hanno una comune radice, la frase latina *canes, qui plurimum latrant, perraro mordent.*[lxvii]

[lxiv] Rispettivamente "*ad asino scontroso, padrone villano*", e "*per un cavallo insofferente, ci vuole uno sperone acuminato*".

[lxv] Il proverbio, generalmente noto secondo questo primo emistichio, in realtà ne contiene un secondo che offre l'immagine completa: *no hay que buscar tres pies al gato, sabiendo bien que tiene cuatro* (non si devono contare - lett. "cercare" - tre piedi al gatto, ben sapendo che ne ha quattro), un'immagine che illustra come sia meglio evitare azioni e comportamenti arrischiati del tutto arbitrari e quindi inutili (come quello di contare tre piedi a un felino quadrupede) per evitare reazioni spiacevoli e pericolose.

[lxvi] "*Non volere* - nel senso 'non si deve' - *irritare un cane che dorme di sua volontà*". Anche in questo caso, nella sua forma completa il proverbio contiene un secondo emistichio, che ne completa il messaggio: *nec moveas iram post tempora longa latentem* (né stuzzicare la rabbia che è rimasta a lungo sopita). Ma è forse più significativo riportare due occorrenze letterarie dello stesso concetto, entrambe con "protagonisti" ben diversi dal cane del proverbio classico: la prima viene dall'*Anfitrione*, II, 2, 75 di Tito Maccio Plauto (tra 255 e 250 a.C. - 184 a.C.), drammaturgo romano, dramma nel quale si afferma che *crabrones non sunt irritandi* (non bisogna irritare i calabroni); l'altra è l'epigramma VI.64.28 di Marco Valerio Marziale (40-104) - poeta ed epigrammista romano nativo di Augusta Bilbilis (l'odierna Calatayud in Spagna) - secondo il quale *fumantem nasum ursi ne tentaveris* (sarebbe meglio non provocare le narici fumanti dell'orso). Come si vede, può cambiare l'animale, ma il significato sotteso è che non si scherza con il fuoco, non si deve stuzzicare un pericolo di cui si è avvertita la presenza.

[lxvii] "*Il cane che abbaia moltissimo, raramente morde*". Questo motto latino ha anche un'occorrenza letteraria che ne conferma il significato. Infatti, negli *Annales*, opera poetica di Quinto Ennio (239 a.C. -169 a.C.), poeta e drammaturgo romano, è presente il frammento *canis sine dentibus vehementius latrat* (il cane

Oltre al cane, l'altro animale di grande utilità nel mondo contadino è certamente il cavallo, di fatto al centro di molti modi di dire, collegati a diverse sue qualità. Se ne esalta, ad esempio, le virtù fisiche, apprezzando la sua potenza come mezzo di trasporto. Infatti, si dice che *cavallo che corre, non ha bisogno di sprone*, concetto ribadito letteralmente dalla lingua spagnola che afferma che *caballo que vuela, no quiere espuela*, sottolineando come non sia prudente, e del tutto inutile, stimolare ulteriormente chi sia già impegnato al massimo in un'attività. La lingua inglese molto praticamente sentenzia che *a willing horse must not be whipped.*[lxviii] Il concetto è mediato da Erasmo, *Adagiorum Collectanea*, 254, secondo il quale *strenuos equos non esse opere defatigandos,*[lxix] il quale trova riscontro anche nell'aforisma *equo currenti non opus calcaribus,*[lxx] tratto dalle *Sententiae* di Publilio Siro, scrittore e drammaturgo romano del secolo I avanti Cristo; e nell'affermazione *nobilis equus umbra quoque virgae regitur,*[lxxi] dalla *Historia Alexandri Magni* (VII, 4, 18) di Quinto Curzio Rufo, storico romano vissuto tra il I e il IV secolo dopo Cristo. Non sempre i cavalli sono di bell'apparenza, tuttavia opportunamente addestrati possono divenire animali splendidi e affidabili, come recita il detto secondo il quale *di puledro scabbioso, talvolta hai cavallo prezioso*, per cui anche se la scabbia - malattia di origine parassitaria dovuta a un acaro che colpisce l'animale nel periodo più caldo dell'anno - sembra rovinare il manto del puledro, questo potrà comunque diventare un cavallo splendido. Il proverbio trova corrispondenza letterale sia nella lingua spagnola, che afferma che *de potro sarnoso, caballo hermoso*; sia in quella inglese, dove si dice che *a ragged colt may make a good horse*. Il proverbio italiano ha anche una curiosa variante che recita che *gattini sventati, fanno gatti posati*, e anche in questo caso è sorprendente l'esistenza di un equivalente letterale in lingua inglese: *Wanton kittens may make sober cats*.

Il nobile destriero ha sempre colpito l'immaginazione del popolo contadino, che raramente ha potuto permettersi di avere un cavallo da monta, accontentandosi piuttosto di uno da tiro per i lavori nei campi. Ma la cultura popolare ha saputo comunque valutarne l'importanza, tanto da definire *cavallo di battaglia* una particolare caratteristica positiva o una marcia in più mostrata da una data persona. Questo detto è presente in modo

sdentato abbaia con più veemenza). L'essenza di queste frasi latine è passata anche in un celebre modismo inglese, secondo il quale *his bark is worse than his bite* (il suo latrato è più pericoloso del suo morso) - attestato in George Herbert, *Jacula Prudentium*, cit. - ovvero una persona che sbraita e strepita continuamente, difficilmente poi alla resa dei conti rappresenta un vero pericolo.

[lxviii] "*Un cavallo volenteroso / ben intenzionato non deve essere frustato*".

[lxix] "*I cavalli gagliardi non devono essere affaticati con il lavoro*".

[lxx] "*Il cavallo che corre non ha bisogno di essere spronato* - lett. 'del lavoro dei calcagni', quindi dello sperone".

[lxxi] "*Un cavallo di razza si comanda con la sola ombra del bastone*". La sentenza continua affermando che *ignavus, ne calcari quidem concitari potest* (il brocco non si può incitare neanche con lo sperone).

letterale anche nella cultura spagnola, che dichiara *ser el caballo de batalla* una capacità che, alla resa dei conti, si rivela vincente. In inglese il detto è decisamente più curioso: infatti, per indicare un argomento preferito da qualcuno, ma anche un suo pallino o fissazione particolare, si dice che *it is one's hobby-horse*, dove il termine *hobby-horse* è lo stesso usato per indicare un giocattolo "povero" usato anticamente dai bambini inglesi sia in campagna che in città, costituito da una testa di cavallo di legno (spesso abbozzata in modo grossolano), fissata all'estremità di un bastone, giocattolo con il quale i bimbi simulavano l'azione di andare a cavallo. L'oggetto e il termine sono ancora di più collegati alla civiltà contadina e alla tradizione popolare dal fatto che lo stesso termine *hobby-horse* apparteneva alle forme artistiche dei *Mummers Plays* e della *Morris dance*, forme artistiche praticate dal popolo in occasione di festività annuali e stagionali, e antesignane del successivo teatro Elisabettiano.

Il cavallo è quindi l'animale nobile per eccellenza, evocatore di immagini di gloria e di trionfo. Ma anche il cavallo morde la polvere, figura retorica per indicare che anche i potenti cadono, anche i trionfatori talvolta sono sconfitti, come ben sanno le popolazioni contadine europee che nel corso dei secoli hanno visto l'alternarsi di signori e notabili, di momenti di guerra e di pace, di vittorie e di sconfitte, spesso pagando in prima persona i costi dei grandi e piccoli eventi storici. E quindi ecco spiegato il detto per il quale anche l'uomo più potente viene sconfitto, perché *cade anche un cavallo che ha quattro gambe*, o, come afferma la tradizione inglese, *a horse stambles that has four legs.*[lxxii] Nessuno è immune alla ruota del destino e ai cicli della vita, come ben argomenta un detto spagnolo simile per il quale *no hay caballo, por bueno que sea, que no tropiece algún día,*[lxxiii] che è omologo per significato dell'altro detto popolare spagnolo che afferma che anche *el mejor escribano echa un borrón,*[lxxiv] sottolineando che anche alla persona più abile prima o poi capita di sbagliare, perché l'errore e l'imperfezione sono insiti nell'animo umano.

Se non tutti i contadini e gli agricoltori potevano permettersi un cavallo, da monta o da tiro, certamente tutti (o quasi) disponevano per i lavori nei campi di un asino, il quale compare spesso nei proverbi, anche come ciuco, mulo e somaro, animali tra loro differenti, tuttavia accomunati nella tradizione da una nomea non certo positiva, per la quale vengono spesso associati a testardaggine, pigrizia, malanimo, indisponenza. Infatti, si dice che *l'asino e 'l mulattiero non hanno lo stesso pensiero*, per indicare che è molto difficile ob-

[lxxii] "*Un cavallo, che pure ha quattro gambe, barcolla lo stesso*".

[lxxiii] "*Non esiste cavallo, per quanto buono, che prima o poi non inciampi*".

[lxxiv] "*Lo scrittore migliore fa un qualche sgorbio*". Il *borrón* è una macchia accidentale dovuta all'inchiostro che cade sul foglio per un qualche gesto avventato dello scrivano il quale, essendo un professionista dell'arte dello scrivere, è l'ultima persona da cui ci si potrebbe attendere un simile errore. E se lo commette lui, lo possono commettere tutti!

bligare qualcuno a fare qualcosa contro la sua volontà, concetto ribadito anche in spagnolo e in inglese, anche se in entrambe le lingue questa testardaggine viene attribuita piuttosto al cavallo: *Uno piensa el bayo y otro el que le ensilla* e *the horse thinks one thing and he that rides him another.*[lxxv]

Se si vuole, si può *lavare il capo all'asino*, azione sulla quale concordano gli spagnoli (*lavar la cabeza al asno*), mentre gli inglesi preferiscono avere come riferimento un essere umano in entrambe le versioni del proverbio, ovvero *to try to wash an Ethiopian white* e *to wash a Blackamoor white.*[lxxvi] Ma questa è certamente un'azione che non porta frutti, giacché *chi lava la testa all'asino, perde il ranno e il sapone,*[lxxvii] ovvero *el quel lava de un asno la testa, pierde el jabón y la apuesta*. La versione inglese più aderente a queste è *he that washes an*

[lxxv] Rispettivamente: "*Una cosa pensa il baio* - varietà del mantello equino con crini ed estremità nere e corpo marrone, il più diffuso - *e un'altra quello che gli mette la sella*", e "*il cavallo la pensa in un modo e chi lo cavalca in un altro*". La versione spagnola ha diverse occorrenze illustri nel panorama letterario iberico. A esempio, è citata nel *Libro del buen amor*, 179, un'opera appartenente al genere del *mester de clerecia* - la letteratura medievale prodotta dai *clérigos*, eruditi umanisti, non necessariamente appartenenti al clero - composta tra il 1330 e il 1343 da Juan Ruiz, chiamato *Arcipreste de Hita* (c. 1284 - c. 1351). In quest'opera il proverbio assume la forma *uno cuida el bayo y otro el que lo ensilla*, dove *cuidar* oltre all'odierno significato di "badare" aveva anche quello di "pensare".

[lxxvi] Rispettivamente: "*Cercare di sbiancare* - lett. lavare fino a farlo divenire bianco - *un etiope*", e "*sbiancare un moro*". Il detto, con un evidente sapore razziale (ma non necessariamente razzista) certo dovuto alla stranezza di vedere un essere umano di pelle scura alle latitudini britanniche - anche se esiste una solida tradizione teatrale che attesta questi incontri, come dimostrano a esempio *Battle of Alcazar* (1589) di Robert Peele, *The Blind Beggar of Alexandria* (1598) di George Chapman, e *Titus Andronicus* (1588-93) e *Othello* (1603) di William Shakespeare - ha in realtà il significato di indicare l'inutilità e l'impossibilità di cambiare la natura intima di qualcuno o qualcosa. In questo senso è attestato da Luciano di Samosata - satirista, scrittore e retore greco di origine siriana attivo nel II secolo - in *Adversus Indoctum*, 28, diatriba contro un bibliofilo siriano a cui l'ignoranza non consentiva di godere dei libri che la ricchezza gli permetteva di accumulare. Il detto ha un'origine biblica, precisamente *Geremia*, XIII, 23, il famoso monito a Gerusalemme che si lamenta delle mille sventure di cui è vittima, senza rendersi conto di esserne essa stessa la causa: "*È forse possibile che l'Etiope muti la sua pelle, e il leopardo il suo mantello chiazzato? E potreste voi, abituati al male, fare il bene?*" Come si vede, più che velato razzismo, c'è il riconoscimento dell'impossibilità di cambiare la natura delle cose, messaggio poi è confluito nella forma attuale del proverbio.

[lxxvii] Il *ranno* è l'antesignano del moderno sapone, molto in voga nelle campagne e nei paesi del passato. Il suo etimo è forse riconducibile al termine latino *rhamnus*, un rovo bianco da cui si estraeva la cenere con cui produrre il detergente, o più probabilmente al termine antico alto tedesco *rinnan*, che viene dal latino *rivum*, ossia ruscello, nelle cui acque si lavavano i panni. Viene anche chiamato *lisciva* o *liscivia*, ed è una soluzione liquida alcalina contenente di solito idrossido di sodio, comunemente chiamato soda caustica, ottenuta passando l'acqua per la cenere, bollendola e filtrandola, per lavare i panni e le tele. L'uso antico di questa forma di detergente è attestato dall'occorrenza biblica del termine *lisciva* in *Geremia*, III, 2-3, allorché il profeta annuncia l'avvento dell'Angelo dell'alleanza: "*Chi potrà sopportare il giorno della sua venuta? Chi potrà sussistere al suo apparire? Egli sarà come il fuoco dei fonditori e come la lisciva dei lavandai*".

ass's head, shall lose both lye and his labour, ma è decisamente più incisiva la concisione di *black will take no other hue.*[lxxviii] L'asino è generalmente considerato inaffidabile, e deve essere trattato con fermezza e, all'occorrenza, con metodi bruschi, perché *donne, asini e noci, voglion le mani atroci.*[lxxix] L'insopportabile affermazione sessista non è che una delle tante presenti nel patrimonio collettivo della cultura popolare, e il trattamento violento consigliato per il genere femminile è presente in tutte le versioni, laddove "i suoi compagni di sventura" variano a seconda dei casi: in ambito ispanofono scompaiono le noci, e il motto diventa *el asno y la mujer a palos se han de vencer*; in quello anglofono, il detto diventa *a woman, a dog and a walnut tree, the more you beat them, the better they'll be,*[lxxx] nel quale è il "povero" cane ad essere sottomesso con particolare violenza.

Molti altri animali compaiono nei proverbi e nei modi di dire che in vario modo possono essere riconducibili alla tradizione culturale contadina, ma una trattazione completa esula dallo scopo di questo studio, e ci limiteremo a qualche altro esempio. Il bue, a esempio, è considerato animale remissivo, affidabile, lavoratore robusto, per cui si dice *bue vecchio, solco dritto*, con corrispondenze praticamente letterali sia in spagnolo: *Buey viejo, surco derecho*; che in inglese: *An old ox makes a stright furrow*. Il detto, ovviamente, sottolinea il fatto che chi è stato a lungo abituato a una certa attività, la realizza automaticamente con risultati affidabili e soddisfacenti. Il gallo è simbolo di gagliardia e di focosità sessuale, ma anche di superbia molto spesso vana, e si dice che *è ardito il gallo sopra il suo letame*, affermazione che trova riscontro anche in quella spagnola, *cada gallo canta en su muladar*, e in quella inglese, *every cock is crouse on his own midden.*[lxxxi] Il detto, oltre a rappresentare la ridicola situazione di chi si vanta in una posizione palesemente scomoda, allude tuttavia anche al sentirsi padroni assoluti in ciò che ci compete o che possediamo, come appunto fa un gallo nell'aia, erto tronfio sul proprio letamaio.

La pecora, infine, è protagonista di molti modi di dire che, se da un lato elogiano la sua mansuetudine, dall'altro disprezzano la sua mancanza di carattere. C'è un proverbio, in particolare, che ammonisce a *non dare le pecore in guardia al lupo*, ovvero a *non fare il lu-*

[lxxviii] Rispettivamente: "*Chi lava la testa all'asino, spreca sia la lisciva che la fatica*", e "*il nero non assume altre tinte*".

[lxxix] In alcune zone della Lombardia, esiste una curiosa variante di questo detto: *Donne, can e bacalà, no in bon che ben pestà*.

[lxxx] Rispettivamente: "*L'asino e la donna si devono domare col bastone*", e "*la donna, il cane e l'albero di noci, più si colpiscono, migliori diventano*".

[lxxxi] Tutte le versioni provengono certamente dal comune antecedente latino *gallo molimen animosius est prope limen* (il gallo si erge con sussiego sulla propria soglia), modo di dire che è attestato anche in *Apokolokyntosis*, VII, 3, di Lucio Anneo Seneca il giovane (4 a.C. - 65 d.C.), filosofo, poeta, politico e drammaturgo romano nativo di Cordoba e quindi di origine iberica: *gallus in suo sterquilinio plurimum potest* (il gallo può moltissimo nel suo letamaio).

po pecoraio del gregge, mettendo in guardia chi tende a fidarsi delle persone sbagliate. Anche la lingua spagnola attesta questo concetto letteralmente con *encomendar las ovejas al lobo.*[lxxxii] Il detto ha un buon numero di occorrenze letterarie che ne attestano vetustà e autorevolezza. A esempio, compare nella forma *ovem lupo commisisti*[lxxxiii] in *Eunuchus*, 832, di Publio Terenzio Afro (185-184 a.C. - 159 a.C.), commediografo di lingua latina originario di Cartagine; e nella forma decisamente più ironica O *praeclarem custodem ovium, ut aiunt, lupum!*,[lxxxiv] in *Philippicae orationes*, III, ii, 27, di Marco Tullio Cicerone, nella quale l'oratore sta polemizzando con ironia a proposito dell'intenzione di Marco Antonio di stazionare con il suo esercito nei dintorni di Roma, per poterla difendere, paragonando la sua "difesa" a quella che potrebbe fare un lupo a un gregge di pecore!

V

Il lento trascorrere dei secoli ha assistito impotente in tutta Europa al progressivo indebolimento della vitale risorsa costituita dalla civiltà contadina, e in alcuni casi alla sua scomparsa più o meno definitiva. Il fenomeno è stato, ripeto, progressivo. Dapprima singoli cascinali abbandonati e fienili vuoti, poi via via sempre più spesso sono andati spopolandosi interi borghi e paesi, villaggi e vallate, e i luoghi che hanno visto nascere migliaia di affermazioni basate sull'esperienza di tutti i giorni e sull'osservazione del mondo circostante hanno piano piano perduto la voce e sono rimasti in silenzio.[lxxxv] Ma la po-

---

[lxxxii] Quella inglese, invece, pur avendo versioni simili, preferisce indicare come fonte del pericolo un altro animale predatore, il nibbio, che minaccia la sicurezza dei polli: *Never put the kite to watch your chickens*.

[lxxxiii] "*Hai affidato la pecora al lupo*".

[lxxxiv] "*Che eccellente custode delle pecore dicono che sia il lupo!*".

[lxxxv] Un'altra forma molto popolare d'arte, il cinema, ha spesso rappresentato questo mondo contadino nella sua lenta dissoluzione. Pellicole come *Il mulino del Po* (1949) diretto da Alberto Lattuada, tratto dal terzo volume dell'omonimo romanzo di Riccardo Bacchelli del 1838-40, e ambientato così come il romanzo nei pressi del delta ferrarese del Po; *L'albero degli zoccoli* (1978) di Ermanno Olmi, ambientato nella campagna bergamasca; *La neve nel bicchiere*, film per la televisione prodotto dalla RAI nel 1986 per la regia di Florestano Vancini, tratto dall'omonimo romanzo di Nerino Rossi del 1977, e girato nella bassa nei dintorni di Bologna, fotografano in modo indelebile e permanente una civiltà ancora vitale alla fine del XIX secolo e nella prima metà del XX. Altre pellicole mostrano questo mondo in avanzato o concluso stato di dissoluzione: è l'esempio di *El disputado voto del señor Cayo* (1986) di Antonio Giménez-Rico, basato sull'omonimo romanzo di Miguel Delibes del 1978, che mostra una zona contadina tra le montagne intorno a Burgos nel 1977, durante le prime elezioni politiche democratiche in Spagna dopo la fine della lunga dittatura franchista: il candidato elettorale del PSOE cerca di sensibilizzare la comunità *campesina* locale a partecipare alla consultazione elettorale, per decidere liberamente del proprio destino, ma scopre che in

tenza della saggezza popolare sviluppata da questa civiltà e comunicata attraverso i suoi detti, le sue filastrocche, i suoi proverbi e le sue arguzie, seppure decisamente meno potente che nel passato, non è scomparsa altrettanto definitivamente, anzi: il progressivo aumento dell'erudizione grazie alla carta stampata e, recentemente, la diffusione dell'informazione attraverso nuovi e nuovissimi canali tecnologici, hanno preservato il *folk lore* europeo a beneficio delle presenti generazioni e anche di quelle future. Il tempo, del resto, è uno degli elementi che più spesso tornano in proverbi e modi di dire e se in italiano si afferma che *il tempo scorre incessantemente come l'acqua*[lxxxvi] - alludendo alla sparizione di cose, persone e affetti a noi cari - in spagnolo altrettanto saggiamente si ammonisce a non distrarsi perché *tiempo ni hora no se ata con soga.*[lxxxvii] La cultura inglese ha sempre considerato il tempo come un valore intrinseco su cui fondare la società, ed è noto che il precetto *time is money* rappresenta la base stessa della opulenza del periodo Vittoriano; ma l'idea che *time fleeth away without delay*[lxxxviii] è elemento connotativo che torna spesso in proverbi e frasi idiomatiche di lingua inglese, come ad esempio nel detto *time and tide wait for no man.*[lxxxix]

---

quello che ormai è un villaggio fantasma sono rimaste solo due persone, il signor Cayo appunto, anziano contadino, laconico e pieno di saggezza, e l'anziana moglie, che vive rintanata in casa e non parla mai.

[lxxxvi] Il concetto è talmente diffuso e radicato nella cultura che persino Dante lo ha ribadito. Cfr. *Purgatorio*, IV, 9: "*Vassene il tempo, e l'uom non se n'avvede*". Una possibile fonte compare nelle *Georgiche*, III, 66-67, poema didascalico sul lavoro nei campi, sull'agricoltura e sull'allevamento degli animali scritto composto tra il 37 e il 30 a.C. dal poeta romano Publio Virgilio Marone, (70 a.C. - 19 a.C.): *Optima quaeque dies miseris mortalibus aevi prima fugit* (i primi a fuggire per gli infelici mortali sono i giorni migliori della vita). La frase, e il concetto, sono inoltre riportati da Seneca in *De Brevitate Vitae*, IX, dialogo composto prima del 49 d. C.

[lxxxvii] "*Né il tempo, né l'ora si legano con la fune*".

[lxxxviii] "*Il tempo scorre via senza... perder tempo*".

[lxxxix] "*Il tempo e la marea non aspettano nessuno*". L'aforisma, che incisivamente allude alla pochezza dell'essere umano di fronte alla potenza e immensità delle forze naturali, ha tradizionalmente un'origine a cavallo tra storia e leggenda. Henry of Huntingdon (c.1088-c.1154), erudito e storico inglese del XII secolo, riporta nella sua *Historia anglorum* (1129-1154) un curioso aneddoto della vita di Cnut il grande (985 o 995-1035) - spesso italianizzato in Canute o Canuto, sovrano di Danimarca, Inghilterra, Norvegia e parte della Svezia - aneddoto che al contempo illustra la perspicacia empirica del re e la sua capacità di intuire l'esistenza della divinità. Il sovrano fece collocare il suo trono sulla spiaggia e ordinò alla marea di fermarsi e di non bagnargli i piedi e gli abiti. Ovviamente, la marea non tenne affatto conto dell'ordine e continuò imperterrita a fare quello che la marea sa fare meglio, ovvero "salire", bagnando quindi le regali estremità. Henry of Huntigdon racconta che re Canute face un salto indietro e solennemente dichiarò agli astanti: *Let all men know how empty and worthless is the power of kings, for there is none worthy of the name, but He whom heaven, earth, and sea obey by eternal laws* (Che tutti sappiano quanto è vuoto e inane il potere dei re, perché nulla è più degno del nome di Colui a cui ubbidiscono il cielo, la terra e i mari, in virtù di leggi eterne).

È sintomatico di un processo di sincretismo interculturale come, pur cambiando le latitudini e le culture, esistano delle verità di fondo comuni a tutti, anche se spesso i modi di espressione differiscono notevolmente, talvolta in maniera radicale. Ed è curioso constatare come, più si consultano i repertori di proverbi che codificano questa saggezza popolare - abitudine purtroppo sempre più in declino in questa nostra civiltà dell'immagine e della fretta, che rinnega le proprie radici per cercarne di nuove non altrettanto valide - più emergono queste somiglianze tra tradizioni distanti, e più si incontrano proverbi che confermano la teoria di una radice Europea comune a molti dei popoli che oggi cercano di costituire, per motivi eterogenei, un unico stato. E le radici comuni sono, ovviamente, quelle della civiltà contadina che ovunque ha cercato di proporre risposte simili a problemi uguali.

Come si è detto all'inizio di questo studio, se le radici interculturali dei diversi paesi dell'Europa occidentale sono evidentemente accomunate dalla civiltà contadina, anche quelle linguistiche, pur marciando in diverse direzioni talvolta completamente distinte tra loro, provengono da un unico ceppo d'origine che, nel caso dei tre ambiti linguistici esaminati, risulta essere il latino,[xc] lingua definita "morta" perché non è più parlata ufficialmente se non in ambito ecclesiastico, ma che sopravvive proprio anche in virtù del patrimonio dei proverbi e degli aforismi. E attraverso questa sopravvivenza, le lingue europee e i popoli europei vivono di una medesima impronta matrice della quale sono consapevoli e, in questi tempi di auspicata unità politica e territoriale, possono trovare un percorso comune che possa far salve, anzi che possa esaltare le diverse specificità delle singole culture. Questo perché *natura omnes homines aequales genuit*,[xci] ovvero *tutti siamo*

[xc] Ovviamente, linguisticamente parlando, l'inglese è una lingua germanica che deriva dall'antico nordico e dall'inglese antico. Tuttavia, è innegabile che molti termini anglofoni derivino dal latino. Thomas Finkenstaedt e Dieter Wolff nel loro studio *Ordered profusion; studies in dictionaries and the English lexicon*, London, Winter, 1973, hanno concluso che quasi il 30% dei termini nel dizionario inglese possa in varia misura e per vari motivi essere attribuito alla lingua latina, soprattutto i polisillabi, i termini di ambito scientifico e tecnologico. Infatti, tra il XVII e il XIX secolo, il lungo periodo della cosiddetta *industrial age*, il progresso di scienza e tecnica esercitava una costante richiesta di neologismi che venivano principalmente ricavati da termini latini, presi integralmente o come radici, prefissi e suffissi, in alcuni casi combinati con parole autoctone anglosassoni. Per approfondimenti, si vedano Robert McCrum, William Cran, e Robert MacNeil, *The Story of English*, New York, Elisabeth Sifton, 1986; e Bill Bryson, *The Mother Tongue: English and How It Got That Way*, New York, Avon, 1990.

[xci] L'aforisma latino è molto conosciuto, più della sua fonte, la quale del resto non è certa. La frase è, comunque, riportata letteralmente da Alberto Magno (1206-1280), religioso domenicano tedesco soprannominato *Doctor Universalis*, nell'articolo 1 della *Distinctio XXXVI*, quarto volume delle sue *Sententiae*, contenuto nel sedicesimo tomo dell'*Opera Omnia* di Alberto, pubblicato a Lione nel 1651 a cura di Padre Pietro Jammy.

d'una pasta e *tutti siam macchiati d'una pece.*[xcii] Per dirla con gli inglesi, *all men are created equal,*[xciii] o, come afferma il cigno dell'Avon, *homo is a common name to all men.*[xciv]

[xcii] Francesco Petrarca, *Trionfo d'Amore*, III, 99. Nel testo di Petrarca, il verso conserva il senso attribuitogli dalla tradizione popolare, secondo il quale gli esseri umani sono macchiati dello stesso peccato e hanno gli stessi difetti. In ambito medievale, infatti, la pece - liquido altamente viscoso di colore nero ricavato da bitume o da legni resinosi - non era usata solo per calatafare e impermeabilizzare barche, navi e scialuppe, ma anche dai cesellatori, dagli intagliatori di metallo e dagli orafi che creavano un letto di pece per disporvi le piastre metalliche che dovevano essere cesellate, quindi rendendole tutte uguali tra di loro, tecnica descritta da Benvenuto Cellini nel *Trattato dell'oreficeria* del 1565.

[xciii] L'affermazione è universalmente nota perché è espressa già nel 1776 da Thomas Jefferson (1743-1826), terzo presidente degli Stati Uniti d'America, ed è contenuta nella *Dichiarazione d'Indipendenza*, che è alla base stessa della sovranità della nazione americana: *We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty, and the Pursuit of Happiness* (Noi riteniamo che le seguenti verità siano per se stesse evidenti: che tutti gli uomini sono creati eguali; che essi sono dal Creatore dotati di certi inalienabili diritti, che tra questi diritti sono la Vita, la Libertà, e il perseguimento della Felicità). È altresì importante notare, tuttavia, che il concetto espresso dal proverbio è certamente precedente e che aveva già trovato espressione almeno nel capitolo XIII di *The Leviathan* (1651) di Thomas Hobbes (1588-1679): *Nature hath made men so equal in the faculties of body and mind as that, though there be found one man sometimes manifestly stronger in body or of quicker mind than another, yet when all is reckoned together the difference between man and man is not so considerable as that one man can thereupon claim to himself any benefit to which another may not pretend as well as he* (La natura ha fatto gli uomini così uguali nelle facoltà del corpo e della mente che, benché talvolta si trovi un uomo palesemente più forte, nel fisico, o di mente più pronta di un altro, tuttavia, tutto sommato, la differenza tra uomo e uomo non è così considerevole al punto che un uomo possa da ciò rivendicare per sé un benefico cui un altro non possa pretendere tanto quanto lui). Cfr. Thomas Hobbes, *Il leviatano, o la materia, la forma e il potere di uno Stato ecclesiastico e civile*, a cura di A. Pacchi e traduzione di A. Lupoli, M. V. Predaval Magrini e R. Rebecchi, Bari, Laterza, 2011, p. 99.

[xciv] "*Uomo è un nome comune, vale per tutti*". Cfr. William Shakespeare, *Enrico IV. Prima parte*, II, i, 92, edizione a cura di Nemi D'Agostino, traduzione di Massimo Bacigalupo, Milano, Garzanti, 1991. L'epiteto di "cigno dell'Avon" è attribuito a Shakespeare dal suo contemporaneo e collega drammaturgo Ben Jonson (1572-1637), nell'elegia "To The Memory Of My Beloved, The Author, Mr William Shakespeare, And What He Hath Left Us", uno dei due componimenti prefatori al *First Folio*, la prima edizione dei drammi di Shakespeare pubblicata nel 1623:

Sweet swan of Avon! what a sight it were
To see thee in our waters yet appear,
And make those flights upon the banks of Thames,
That did so take Eliza and our James!

(Dolce cigno dell'Avon! Che impressione vederti comparire nelle nostre acque, e compiere sulle rive del Tamigi quei voli che tanto incantarono Elisabetta [prima Tudor] e il nostro Giacomo [primo Stewart]).

BIBLIOGRAFIA

APPERSON G.G.L., *The Wordsworth Dictionary of Proverbs*, Wordsworth Editions, 1993.

ARTHABER AUGUSTO, *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali*, Milano, Hoepli, 1989.

AUDEN W.H., *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings, 1927-1939*, a cura di Edward Mendelson, London, Faber and Faber, 1986.

—————, *La verità, vi prego, sull'amore*, traduzione di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 1994.

BERGUA, J., *Refranero español*. Madrid, Clásicos Bergua, 1984.

BOGGIONE V. e R. MASSOBRIO, *Dizionario dei proverbi (i proverbi italiani organizzati per temi)*, Torino, UTET, 2004.

BONAZZI TIZIANO (a cura di), *La dichiarazione di indipendenza americana*, Venezia, Marsilio, 2003.

BRETT SIMON (a cura di), *The Faber Book of Useful Verse*, introduzione di Simon Brett, London, Faber & Faber, 1981.

BRYSON BILL, *The Mother Tongue: English and How It Got That Way*, New York, Avon, 1990.

CAMPOS J. G. e A. BARELLA, *Diccionario de refranes* (1992), Madrid, Espasa, 1996, 3.ª edición revisada.

CASTOLDI MASSIMO e UGO SALVI, *Parole per ricordare: dizionario della memoria collettiva, usi evocativi, allusivi, metonimici e antonomastici della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2003.

CHRISTY ROBERT, *Proverbs, Maxims and Phrases of All Ages*. Classified Subjectively and Arranged Alphabetically, New York e London, G. P. Putnam's Sons, 1887. Il dizionario è consultabile online all'URL: <http://www.bartleby.com/89/ >.

CLARKE MARY COWDEN e WILLIAM J. ROLFE (a cura di), *Shakespeare proverbs; or, The wise saws of our wisest poet, collected into a modern instance*, New York, G.P. Putnam, 1908.

COLLINS JOHN, *A Dictionary of Spanish Proverbs, translated with explanatory illustrations, from the Latin, Spanish, and English Authors* , London, Collins, 1834.

DAVIDSON ALAN, *The Oxford Companion to Food*, Oxford, Oxford UP, 1999.

DE MAURI L., *5000 proverbi e motti latini. Flores sententiarum*, seconda edizione, a cura di Gabriele Nepi e Angelo Paredi, Milano, Hoepli, 1990.

DOYLE ARTHUR CONAN, *The Sign of Four* (1890) in *The New Annotated Sherlock Holmes. Volume III: The Novels*, a cura di Leslie S. Klinger, New York e London, Norton, 2006.

ERASMUS DESIDERIUS, *Adages*, a cura di William Barker, Toronto, University of Toronto Press, 2001.

FERGUSSON R., *The Penguin Dictionary of Proverbs*, London, Penguin Books & Market House Books, 1983.

FINKENSTAEDT THOMAS e DIETER WOLFF, *Ordered profusion; studies in dictionaries and the English lexicon*, London, Winter, 1973.

FLAVELL L. E R. FLAVELL, *Dictionary of idiomas and their origins*, London, Kyle Cathie, 2006.

FRANCESCHI T., *Atlante Paremiologico Italiano Questionario. Ventimila detti proverbiali raccolti in ogni regione d'Italia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

FUMAGALLI G., *L'ape latina. Dizionarietto di 2948 sentenze, proverbi, motti, divise, frasi e locuzioni latine raccolte, tradotte e annotate da Giuseppe Fumagalli* (1989), Milano, Hoepli, 2007.

GIUSTI GIUSEPPE, *Raccolta di proverbi toscani con illustrazioni, cavata dai manoscritti di Giuseppe Giusti*, ampliata e ordinata a cura di Gino Capponi, Firenze, F. Le Monnier, 1853. Il volume è stato successivamente più volte pubblicato in edizioni ampliate. Il repertorio è consultabile online all'URL: <http://archive.org/details/raccoltadiprove06giusgoog >.

GRIMAL PIERRE (a cura di), *Enciclopedia dei miti* (1988), edizione italiana a cura di Carlo Cordié, Milano, Garzanti, 1990.

GUAZZOTTI P. E M.F ODDERA, *Il grande dizionario dei proverbi italiani*, Bologna, Zanichelli, 2006.

HAZLITT W.C., *English Proverbs and Proverbial Phrases: Collected from the Most Authentic Sources; Alphabetically Arranged and Annotated with Much Matter Not Previously Published,* by William Carew Hazlitt, London, Reeves and Turner, 1907. Il dizionario è consultabile online all'URL: <http://www.bartleby.com/347/>.

HERBERT GEORGE, *English poems, together with his collection of proverbs entitled Jacula prudentum*, London, Rivingtons, 1871. Il volume è consultabile online all'URL:

<http://archive.org/details/englishpoemstoge00herbuoft>.

HOBBES THOMAS, *Il leviatano, o la materia, la forma e il potere di uno Stato ecclesiastico e civile*, a cura di A. Pacchi e traduzione di A. Lupoli, M. V. Predaval Magrini e R. Rebecchi, Bari, Laterza, 2011.

JACOB HEINRICH EDUARD, *Six Thousand Years of Bread. Its Holy and Unholy History* (1944), con un "Foreword" di Lynn Alley, New York, Lyons & Burford, Publishers, 1997.

LAPUCCI C. e A.M. ANTONI, *I proverbi dei mesi*, Milano, Ed. Garzanti, 1985.

LAPUCCI C., *Dizionario dei proverbi italiani,* Firenze, Le Monnier, 2006.

McCrum Robert, William Cran, e Robert MacNeil, *The Story of English*, New York, Elisabeth Sifton, 1986.

Malizia Giuliano, *Proverbi romaneschi: La millenaria saggezza del popolo romano*, Roma, Newton Compton, 1994.

Mariangelo P., *Proverbi, proverbi, proverbi*, Perugia, E.F.I., 1996.

Mieder Wolfgang (a cura di), *Proverbs: A Handbook*, Westport CT e London, Greenwood, 2004.

Page Robin, *Weather Forecasting: The Country Way*, London, Davis-Poynter, 1977; Penguin, 1981.

Pittano G., *Frase fatta capo ha. Dizionario dei modi di dire, proverbi e locuzioni*, Bologna, Zanichelli, 1992.

Ridout R. e C. Witting, *The MacMillan Dictionary of English Proverbs Explained* (1967), London, MacMillan Reference Books, 1995.

Sacra Bibbia: Vecchio e nuovo testamento, a cura di Fedele Pasquero, Roma, Edizioni Paoline, 1968.

Shakespeare William, *Enrico IV. Prima parte*, a cura di Nemi D'Agostino, traduzione di Massimo Bacigalupo, Milano, Garzanti, 1991.

—————, *L'opera poetica*, cura e traduzione di Roberto Sanesi, Milano, Mondadori, 2000.

—————, *Pericle, principe di Tiro*, cura di Nemi D'Agostino, traduzione di Alessandro Serpieri, Milano, Garzanti, 1991.

Speake J., *Oxford Dictionary of Proverbs*, Oxford, O.U.P., 2008.

Strauss Emanuel, *Concise Dictionary of European Proverbs*, London, Routledge, 1998.

The King James Bible, consultabile online all'URL: < http://www.kingjamesbibleonline.org/>.

Tonello Fabrizio (a cura di), *La Costituzione degli Stati Uniti*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

Treccani. Dizionario enciclopedico della lingua italiana, consultabile online all'URL:
<http://www.treccani.it>.

LA «MAGIA» TRA LETTERATURA E LESSICOGRAFIA*

LUCIANA ALOCCO

Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire.
Ch. Baudelaire, «Critique littéraire», «Théophile Gautier, III»

Fenomeno «comune»[i] alle civiltà più diverse, la magia ha occupato e occupa un posto importante all'interno dei gruppi sociali sin dall'Antichità. Forma di pensiero analizzata da un gran

* La parte sull'*Encyclopédie*, qui rivista e riscritta in italiano, è stata oggetto di due comunicazioni, presentate rispettivamente a Los Angeles nell'agosto del 2003, in occasione dell'XI "Congrès International des Lumières", e a Paris X nel novembre 2004, in occasione del convegno "Les branches du savoir dans l'Encyclopédie".

[i] Cfr. F. Cardini, "Introduzione" a *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 1.

numero di esegeti - storici, antropologi, filosofi[ii] - entro categorie o punti di riferimento in bilico tra scienza e religione, ragione e superstizione, finzione e realtà, natura e meraviglioso, la magia resta un fatto composito di difficile interpretazione. Ma al suo interno, per seguire Roberta Astori, si può cogliere una costante, "*la sua significazione originaria*" "*intesa comunque a una modificazione della realtà da parte dell'uomo, tramite il ricorso a tecniche particolari, che si traducono in cerimonie, riti e incantamenti rigidamente codificati*":

> *La magia - osserva l'Astori - può essere perciò definita un'arte, ossia un insieme di azioni fisiche atte a provocare una trasformazione nel mondo e nella natura: è quindi un atto di volontà e di potenza che mette l'essere umano al di fuori della sua consueta posizione esistenziale di debolezza e sudditanza rispetto alle leggi provvidenziali o naturali, avvicinandolo alla divinità.*[iii]

In un saggio più recente della stessa studiosa sulle *Formule magiche* dall'Antichità al Medioevo, si apprende che la magia è trattata genericamente dagli autori antichi come una "ars" "*ossia una tecnica, o somma di tecniche, utilizzate in modo coercitivo per ottenere degli effetti sulla realtà*".[iv] "Trasformazione" o "effetti" permane il denominatore comune di un'influenza sull'esistente.

Se ci si interroga sulla parola, si rileva che "magie", la cui prima attestazione risale al 1535, è un prestito "*au latin* magia, *du grec* mageia *«religion des mages perses» et «sorcellerie», dérivé de* mageuein *«être un mage», lui-même de* magos".[v] Dalla filiazione etimologica traspaiono i primitivi legami tra mago, religione e stregoneria.

Questi "*mages perses*", questi stranieri, detentori di conoscenze occulte, che si consacrano all'astrologia e che pretendono di guarire con riti complessi ma ingannevoli, sono personaggi inquietanti per il mondo greco-romano, e altrettanto inquietante e minaccioso il termine stesso di "magia".

I Greci e i Romani che, come i "magi", praticavano le stesse arti occulte, erano ugualmente temuti. Così la parola "*finì per designare le sinistre attività degli occultisti in genere, stranieri o indige-*

[ii] Cfr. segnatamente, J. C. Frazer, *The Golden Bough*, London, Macmillan, 1913 (3e éd.); E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, B. Cassirer, 1923; L. Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, New York, The Macmillan Company, (Columbia University press), 1923-1958, 8 v.; M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F., 1950; E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954; C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962; J.-P. Vernant, *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, 1974; M. Eliade, *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Paris, Gallimard, 1978 (trad. it., *Occultismo, stregoneria e mode culturali*, Milano, Sansoni, 1982); E. de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; M. Donà, *Filosofia e magia*, Milano, Bompiani, 2004.

[iii] R. Astori, *Agrippa, Cardano, Della Porta, Paracelso. Lo specchio della magia. Trattati magici del XVI secolo*, Milano, Mimesis, 1999, p. 10.

[iv] R. Astori, *Formule magiche. Invocazioni, giuramenti, litanie, legature, gesti rituali, filtri, incantesimi, lapidari dall'Antichità al Medioevo*, Milano, Mimesis, 2000, p. 15.

[v] A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, 2 t; t. II, p. 1163, s.a. MAGIE; cfr. anche F. Graf, *La magia nel mondo antico*, Milano, CDE, 1995, pp. 21-58. (Titolo originale, *La magie dans l'antiquité gréco-romaine*, Paris, Belles Lettres).

ni".[vi] Ma il rapporto tra magia e popoli stranieri risulta talmente dominante che la magia diventa il riflesso della barbarie. La magia è la terribile scienza dei magi:

> *[...] Plinio il Vecchio aveva tessuto dei poteri, delle frodi, dell'impietas dei magi - avverte Franco Cardini - un quadro impressionante, destinato a rimanere [...] un modello e un costante punto di riferimento scientifico per tutto il medioevo, nonché una fonte primaria per tutta la letteratura enciclopedica a carattere divulgativo. L'antimagismo cristiano, pur presentandosi come tale in quanto antipagano, avrebbe attinto a piene mani dall'antimagismo degli autori classici [...].*[vii]

Questo non impedisce - per seguire sempre Franco Cardini - la diffusione "*in tutto l'impero e nella stessa capitale*" di "*culti e cerimonie*" "*legati soprattutto all'astrologia e alla divinazione sino ai* maleficia *e ai* sepulchrum horrores *dei quali tratta Orazio a proposito della maga Canidia*".[viii]

Magia e scienza si intersecano o si accostano in quella che verrà chiamata l'alchimia con Zosimo di Panopoli, che "*aveva impostato il problema della «grande opera»*" alla fine del III secolo d.C.; o nell'astrologia con Firmico Materno nel quarto decennio del IV secolo d.C. Il cristianesimo si innesta in questo contesto con un'eredità, trasmessa da Israele e dai profeti in particolare, con "*una decisa carica antimagica*". La Bibbia, pur conservando "*parecchie tracce, comunque assorbite e dissimulate, di magismo*",[ix] riporta severe condanne nei riguardi dei praticanti e delle pratiche magiche:

> *Se un uomo o una donna hanno l'abitudine di consultare per gli altri gli spiriti dei morti, devono essere messi a morte: saranno uccisi a colpi di pietra. Essi soli saranno responsabili della loro morte. (Levitico XX, 27).*
>
> *Quando sarete entrati nella terra che il Signore, vostro Dio, sta per darvi, non imiterete le pratiche vergognose dei popoli pagani che vi abitano. Nessuno tra di voi bruci in sacrificio un figlio o una figlia; nessuno pratichi la divinazione o cerchi di indovinare il futuro, nessuno eserciti la magia, né faccia incantesimi, o consulti spiriti e indovini; nessuno cerchi di interrogare i morti. Chiunque fa queste cose è considerato dal Signore una vergogna. A causa di tali pratiche vergognose il Signore, vostro Dio, scaccerà quei popoli davanti a voi.*
> *Voi, invece comportatevi in modo irreprensibile con il Signore, vostro Dio!*
> *I popoli di cui state per occupare il territorio ascoltano gli indovini e gli incantatori, ma a voi il Signore, vostro Dio, non permette di agire così. (Deuteronomio, XVIII, 9-14)*

Questi precetti - ricorda giustamente il Cardini - "*giunsero al mondo romano in veste greca e latina*" e "*specie San Gerolamo, nella sua versione biblica, si sforzò di qualificare operatori e fatti magici con*

[vi] R. Kieckhefer, *La magia nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 14-15. (Traduzione italiana a cura di Federico Corradi. Titolo originale *Magic in the Middle Ages*, Cambridge University Press, 1989).

[vii] Cf. F. Cardini, *op.cit.*, p. 6.

[viii] *Ibidem*.

[ix] *Ibidem*, pp. 6-7.

tutta una serie di termini, che già nella legge romana indicavano pratiche illecite".[x] Ma se i termini, usati per scopi giuridici, erano monosemici, in altri contesti potevano assumere significati diversi. *Maleficus*, *incantator* sono parole di valenza decisamente peggiorativa rispetto al *magus*, "*usato per gli astrologi-sacerdoti-caldeo-persiani*".[xi]

In Cipriano, in Tertulliano, in Lattanzio, in Agostino la magia viene identificata con la demonologia e dal VII al IX secolo con Isidoro di Siviglia (VI-VII), Rabano Mauro (VIII-IX), Incmaro di Reims (IX) se ne conferma e se ne stigmatizza il ruolo negativo. Come ricorda Paolo Rossi la "*condanna della magia (identificata con un delittuoso commercio con i demoni) da Agostino e da Ugo di San Vittore*" è "*rintracciabile anche in Giovanni di Salisbury e in san Tommaso*".[xii]

Tra persecuzione e diffamazione sistematiche da parte della Chiesa, tra abbandono e ripresa da parte del mondo colto, nel XII secolo la magia ritrova vitalità e slancio, ricollegandosi al rinnovo dei saperi della medicina, dell'astronomia e della chimica "*ch'è illusorio considerare come discipline «scientifiche» razionalmente distinguibili dai loro rispettivi «magici», astrologia e alchimia*".[xiii]

La moltiplicazione delle traduzioni della Bibbia durante il periodo della Riforma comportò l'eterogeneità delle interpretazioni, funzionali per questa o quella politica, per questa o quella religione.

Brian P. Levack osserva come la traduzione del capitolo XXII, versetto 17 dell'Esodo, per esempio, con "*Tu non lascerai vivere una strega*", sia piuttosto libero rispetto al passo originale "*Tu non lascerai vivere chi agisce nell'oscurità e chi parla insensatamente*",[xiv] ma sarà una componente essenziale e strategica per la "caccia alle streghe", maturata e teoricamente sostenuta con la bolla *Summis desiderantes affectibus* (1484) di papa Innocenzo VIII, con il *Malleus maleficarum* (1486) dello Sprenger e del Krämer;[xv] alimentata, tra l'altro, dalla demonomania - la convinzione dell'esistenza di sette di stregoni, che hanno stretto un patto con Satana e che mirano all'instaurazione della religione del Diavolo - la "caccia alle streghe", in cui stregoneria, eresia e magia, sembrano perdere la loro peculiarità, sarà condotta in modo fanatico e efferato nel '500.

Gli stregoni, o meglio, le streghe riflettono un'immagine antinomica, che emerge anche in seno alla magia: guaritrici, levatrici o procuratrici di aborti, dispensatrici di amore o di odio, di vita o di morte, di felicità o di sventura, le streghe consolano i miserabili e gli afflitti, vendendo loro filtri o veleni, meraviglie o illusioni:

---

[x] *Ibidem*, p. 7.

[xi] *Ibidem*.

[xii] P. Rossi, *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza*, Torino, Einaudi, 1974, p. 26.

[xiii] Cfr. F. Cardini, *op. cit.*,p. 24.

[xiv] Cfr. B. P. Levack, *La caccia alle streghe in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 125. Titolo dell'originale *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*, London, Longman, 1995^2.

[xv] Cfr. F. Cardini, *op. cit*, p. 58; cfr. anche P. Zambelli, *L'ambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 125.

> *Vendendo illusioni, la strega salvava quanti a lei si rivolgevano dalla rabbia, dal rancore, dalla disperazione; e in tal modo li salvava dalla rivolta. Per questo, in fondo, la questione sociale comincia laddove la stregoneria finisce: laddove l'uomo si scopre solo dinanzi al suo destino.*[xvi]

La donna che detiene questi poteri, visti come malefici, non può essere che lo strumento del diavolo, stereotipo resistente fino al '700, almeno nel diritto penale.[xvii]

Nella seconda metà del '400 la traduzione di Ficino del *Corpus Hermeticum* concorre ancora una volta al risveglio dell'interesse per le leggi della natura e per le sue forze occulte da parte dei dotti, perseguitati dai poteri politico e religioso.[xviii]

Nel *De vita coelitus comparanda* il Ficino difende la "liceità" e la "sacralità" della magia. "*Magus*" "*non significa né* veneficus *né* maleficus, *bensì* sapiens *e* sacerdos". E nell'*Apologia* distingue la sua *magia naturalis* dalla *magia prophana.*[xix] Questa separazione era già stata tratteggiata nel '200 da Ruggero Bacone, nella cui opera invocava per la magia benefica "*diritto di cittadinanza nel regno della «sapienza cristiana»*",[xx] e nel '500 con la figura del mago "sapiens" essa diventa un topos, rintracciabile nel *De naturalium effectuum admirandorum causis sive de incantationibus* di Pietro Pomponazzi[xxi] e sin nei primi libri di Giovan Battista Della Porta *Magiae naturalis, sive De miraculis rerum naturalium libri IIII*, studio pubblicato a Napoli nel 1558. Le accuse di *magus veneficus*, mossegli dal Bodin in *De la démonomanie des sorciers* (1580) non dissuadono il Della Porta ad abbandonare il campo "magico". La sua opera testimonia la pervicace volontà di rivalutare la "magia" "*come capacità di riprodurre le cause dei fenomeni naturali, la cui conoscenza è il presupposto di ogni indagine scientifica*", benefico e utile "*strumento di conoscenza*", dunque, del tutto opposto e estraneo al "*potere occulto o demoniaco*":[xxii]

> *Si hanno due sorte di magia,* afferma il Della Porta: *una è infame e infelice poiché ha a che fare con spiriti immondi, e consiste di incantamenti e di curiosità perverse; è chiamata stregoneria [...]. L'altra magia è naturale; tutti i saggi l'ammettono e l'abbracciano, e la onorano con grande plauso; e non v'è nulla che gli uomini dotti apprezzino maggiormente o stimino di più.*[xxiii]

[xvi] Cfr. F. Cardini, *op. cit*, pp. 82-88, 102.

[xvii] Cfr. Duby-Perrot, *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 455.

[xviii] Cfr. *Magia, alchimia, scienza dal '400 al '700. L'influsso di Ermete Trismegisto*, Centro Di, 2002, 2 v.; v.I, pp. 7-8; cfr. anche F. Cardini, *op.cit.*, p. 50.

[xix] F. Cardini, *op. cit.*, p. 51, 54; cfr. anche in particolare P. Zambelli, "Platone, Ficino e la magia", in *L'ambigua natura...*, cit. pp. 29-52.

[xx] P. Rossi, *op. cit.*, p. 25.

[xxi] Cfr. P. Zambelli, *op. cit.*, p. 27.

[xxii] Cfr. F. Caroli, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 68, 70.

[xxiii] G. B. Della Porta, "Proemio" a *Magiae naturalis libri XX*, Neapoli, 1589; cit. da F. Caroli, *op. cit.*, p. 70.

Magia e mago assumono in questi dotti forme e contenuti diversi. Per seguire Paola Zambelli il mago non è "*artefice*", "*ma ministro, abile servo della natura*":

> *Questo punto [...] è in un certo senso il segnale che l'era e la concezione ermetica stanno per chiudersi: il mago non è più un creatore di realtà, anzi il creatore delle statue divinamente animate e degli dèi stessi; egli è soltanto l'esperto interprete della natura, sfruttando le cui occulte risorse ottiene prodigi.*[xxiv]

Naturae minister et interpres, la definizione baconiana dell'uomo, messa efficacemente in rilievo da P. Rossi, si collega a "*una valutazione radicalmente diversa del significato dell'uomo nel mondo e dei compiti che egli ha da assumere di fronte alla realtà naturale*".[xxv] La magia nel Rinascimento "*diventa un fatto culturale*" "*difesa ed esaltata non solo dai «maghi», ma da uomini come Ficino, Pico, Bruno e Campanella. Tale essa rimarrà anche agli inizi dell'età moderna per Keplero, per Bacone, per Gassendi, per lo stesso Cartesio*".[xxvi]

Con Bacone, chiarisce P. Rossi, di cui seguiamo le insostituibili osservazioni, nascono un nuovo "sapiente" e "*un concetto di scienza profondamente diverso da quello che fu di Telesio, di Cardano, di Agrippa, di Porta, di Paracelso*". La scienza "*è ricerca collettiva e istituzionalizzazione della ricerca in forme (sociali e linguistiche) specifiche*":

> *Il sapere scientifico non è opera di illuminati o di eccezionali sapienti, ma è prodotto e opera umana che tende a migliorare il modo di pensare e le condizioni di vita dell'intero genere umano. [...] di queste idee era espressione la sua immagine della scienza come di una corsa con le fiaccole nella quale nessuno potrà mai illudersi di sostituire tutti i corridori. La meta alla quale dovevano tendere i corridori era quella trasformazione del mondo perseguita dalla magia e alla magia si era riallacciato Bacone, ma il modo della corsa, le regole della corsa erano cambiati per sempre.*[xxvii]

Nel '600 il campo della magia è frammentato, i suoi confini incerti, seppur ancora al centro di rigorose distinzioni, come emerge dall'*Apologie pour tous les grands hommes qui ont esté accusez de magie* (1625) di G. Naudé e dal *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses* (1680) di Pierre Richelet. Nell'uno e nell'altro si distinguono 4 specie di magie: "divine", "théurgique", "goétique", "naturelle" per il primo,[xxviii] "divine", "blanche", "naturelle" e "noire" per il secondo:

> *La magie divine - osserva il lessicografo - est celle qui surpassant nos forces dépend absolûment de l'Esprit de Dieu qui soufle où il lui plaît. La blanche est celle qui sous couleur de religion commande les jeûnes & autres bonnes œuvres afin que l'ame qui veut communiquer avec les esprits superieurs n'en soit pas empéchée par ses souillûres. [...] La magie naturelle est une science qui par la consideration des*

[xxiv] Cfr. P. Zambelli, *op. cit.*, p. 28.

[xxv] P. Rossi, *op. cit.*, pp. 26, 27.

[xxvi] *Ibidem*, p. 27.

[xxvii] *Ibidem*, p. 52.

[xxviii] G. Naudé, *Apologie pour tous les grands hommes qui ont esté accusez de magie*, Paris, Eschart, 1669, pp. 20 e ss. (abbiamo consultato la versione elettronica della Gallica della BNF).

> *cieux, des étoiles, des plantes, des mineraux & de la transmutation des élémens découvre les plus rares secrets de la nature. La magie noire est celle qu'on apelle oculte, ou diabolique qui a recours à des sortileges & autres choses dannables. Cette magie n'est pratiquée aujourd'hui que par des miserables qui finissent d'ordinaire malheureusement.*[xxix]

Per A. Furetière la "*magie noire*" "*est un art détestable*" "*qui emploie l'invocation des Demons, & se sert de leur ministere pour faire des choses au-dessus des forces de la nature*", mentre la "magie", senza altri epiteti e primo lemma della microstruttura, è una "scienza" "*qui apprend à faire des choses surprenantes & merveilleuses*". Egli cita Giovan Battista Della Porta (1535-1615), e segnatamente la sua *Magie* naturale, "*des secrets pour faire des choses qui sont produites extraordinairement par des causes naturelles*". Lo straordinario risiede nella magia, veicolo del sapere. Deliberatamente il lessicografo valorizza il progresso scientifico, relegando al campo romanzesco e all'ignoranza il lato magico occulto: "*Les adventures des vieux Romans ne se font gueres sans* Magiciens. *Dans les siecles ignorants les bons Philosophes ont passé pour des* Magiciens". Alla voce "*magique*" dedica ampio spazio alla "lanterna magica" con dettagliate spiegazioni del funzionamento, rinviando all'articolo *Lanterne*. Seguono l'"*art magique où l'on invoque les Démons*", detestato da tutti i popoli, e un problema di aritmetica "*qu'on appelle le* quarré magique" per il quale si invita a leggere *Quarré*. Accanto alle definizioni si ha, come sempre, una ricca messe di informazioni, chiari indizi delle aspirazioni enciclopediche dell'autore del *Dictionnaire universel*. Alla voce "*magicien*" si apprende che Corneille Agrippa "*a passé pour un fameux* Magicien"; a "*magie noire*" che il papa Silvestro II nel 1202 fu accusato di magia "*dont il est justifié par Bzovius: c'est parce qu'il sçavoit les Mathematiques*".[xxx]

Il *Dictionnaire de l'Académie* nella sua prima edizione (1694) riprende l'idea del sorprendente e dello straordinario, limitandosi però a presentare la *magie* come "arte". La "*magie*" è un "*art qui produit des effets merveilleux par des causes occultes*". La "Magie naturelle, *est celle qui par des causes occultes naturelles produit des effets surprenants & extraordinaires*". Gli esempi indicano nella loro semplicità che chi si dedica a quella magia non ha nulla da temere. "*La magie naturelle est permise, elle n'a rien de criminel*".[xxxi]

La magia naturale viene riscattata e decisamente apprezzata, ma la coesistenza e la copresenza della magia nera formano un patrimonio problematico, che il '700 eredita.

La voce "magie" dell'*Encyclopédie* recita:

[xxix] P. Richelet, *Dictionnaire françois*, Genève, Slatkine Reprints, 1994, 2 t.; t. II, p. 5, s.a. *Magie*; réimpression de l'édition de Genève, 1680.

[xxx] A. Furetière, *Dictionnaire universel*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, 3 t.; t. II, s. a. MAGICIEN, MAGIE, MAGIQUE; réimpression de l'édition La Haye-Rotterdam, 1690.

[xxxi] AA.VV, *Dictionnaire de l'Académie françoise*, Paris, chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard, 1694, 2 t., t.II, p. 3, s.a. (mage) magie. Abbiamo consultato la versione elettronica in *Dictionnaires d'autrefois* de l'ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française) ex INaLF (Institut national de la Langue Française).

> *MAGIE, science ou art occulte qui apprend à faire des choses qui paroissent au-dessus du pouvoir humain.*[xxxii]

"*Science*" e "*art*" rappresentano due dei tre campi, materia dell'*Encyclopédie*, che si vuole *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

D'Alembert nel *Discours préliminaire*, pur individuando nella speculazione e nella pratica la discriminante tra "scienze" e "arti", osserva come sia difficile in realtà avere idee certe sull'argomento:

> *La spéculation & la pratique constituent la principale différence qui distingue les Sciences d'avec les Arts, & c'est à-peu-près en suivant cette notion, qu'on a donné l'un ou l'autre nom à chacune de nos connoissances. Il faut cependant avoüer que nos idées ne sont pas encore bien fixées sur ce sujet. On ne sait souvent quel nom donner à la plûpart des connoissances où la spéculation se réunit à la pratique [...] (I: xii).*

Sin dall'inizio in sostanza si coglie nel lemma "magie" l'impossibilità di circoscrivere e di decifrare un "sapere", in grado di creare cose apparentemente impossibili per le capacità umane e che, cambiando scopi e prospettive, può ambiguamente essere visto come "*art occulte*". Nella congiunzione disgiuntiva sopravvive la polemica classica in essere, come abbiamo visto, sin dal '200, all'interno della magia, *benefica* o *malefica*, *naturalis* o *prophana*. La voce "*occulte*" del resto non scioglie il dilemma: "*OCCULTE se dit de quelque chose de secret, de caché, ou d'invisible. Les sciences occultes sont la Magie, la Nécromancie, la Cabale, &c. Sciences toutes frivoles, & sans objets réels. Voyez Magie, Cabale, NÉcromancie, &c.*" (XI: 332,a,b OCCULTE).

L'autore dell'articolo "*magie*" non firmato, ma attribuito a Polier de Bottens da R. Naves, come indicano Schwab-Rex,[xxxiii] presenta un quadro ampio e ricco sui cambiamenti inquietanti che gravano sulla magia. All'origine "*science des premiers mages*", e quindi "*étude de la sagesse*", si trasforma in strumento di potere nelle mani di "*un petit nombre de gens instruits, dans un siecle & dans un pays en proie à une crasse ignorance*", persone che soccombono "*à la tentation de passer pour extraordinaires & plus qu'humains*" (IX: 852a,b MAGIE):

> *Ainsi les mages de Chaldée & de tout l'orient, ou plutôt leurs disciples (car c'est de ceux-ci que vient d'ordinaire la dépravation dans les idées), les mages, dis-je, s'attacherent à l'astrologie, aux divinations, aux enchantements, aux maléfices; & bientôt le terme de magie devint odieux, & ne servit plus dans la suite qu'à désigner une science également illusoire & méprisable: fille de l'ignorance et de l'orgueil, cette science a dû être des plus anciennes; il seroit difficile de determiner le tems de son origine, ayant pour objet d'alleger les peines de l'humanité, elle a pris naissance avec nos miseres. Comme c'est une science*

[xxxii] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. IX, p. 852a. Abbiamo consultato la versione elettronica dell'ATILF, pur ricorrendo anche all'edizione originale e all'*Inventory of Diderot's Encyclopédie*, " SVEC ", LXXXIII, LXXXV, XCI, XCII, 1971, 1972, di R.N. Schwab, W. E. Rex, J. Lough.

[xxxiii] Schwab-Rex, cit., III, "SVEC", LXXXV, 1972, p. 612.

> *ténébreuse, elle est sur son trône dans les pays où regnent la barbarie & la grossiereté. Les Lapons, & en général les peuples sauvages cultivent la magie, & en font grand cas (IX: 852b).*

Emerge lo svilimento dei magi dell'Oriente, colpevoli nelle idee e nei fatti di aver forgiato una scienza tenebrosa, legata all'astrologia, alle arti divinatorie, agli incantesimi e ai malefici, imperante nei paesi barbari e rozzi e propria dei popoli selvaggi. Ma "*pour faire un traité complet de* magie" si deve "*la considérer dans le sens le plus étendu*" nel bene e nel male e fare un distinguo tra "magie *divine*, magie *naturelle &* magie *surnaturelle*".

Le osservazioni sulla magia divina sono puntellate da dubbi e da rispetto insieme.

La magia naturale è intessuta di lodi, perché con essa si intende "*l'étude un peu approfondie de la nature, les admirables secrets qu'on y découvre; les avantages inestimables que cette étude a apportés à l'humanité dans presque tous les arts & toutes les sciences; Physique, Astronomie, Médecine, Agriculture, Navigation, Méchanique, je dirai même Éloquence*".

Dopo aver ricordato eventi del tutto naturali, ma criminalizzati e condannati dal tribunale dell'Inquisizione spagnolo come "*actes d'une* magie *noire & diabolique*", Polier de Bottens esalta il presente e le sue scoperte:

> *Les bornes de cette prétendue magie naturelle se rétrécissent tous les jours; parce qu'éclairés par le flambeau de la Philosophie, nous faisons tous les jours d'heureuses découvertes dans les secrets de la nature, & que de bons systèmes soutenus par une multitude de belles expériences annoncent à l'humanité de quoi elle peut être capable par elle-même et sans magie. Ainsi la boussole, les thélescopes, les microscopes, &c. & de nos jours, les polypes, l'électricité; dans la Chimie, dans la Méchanique & la Statique, les découvertes les plus belles & les plus utiles, vont immortaliser notre siecle; & si l'Europe retomboit jamais dans la barbarie dont elle est enfin sortie, nous passerons chez de barbares successeurs pour autant de magiciens (IX:853a).*

Il quadro cambia completamente quando l'enciclopedista affronta la magia sovrannaturale, prodotto dell'orgoglio, dell'ignoranza e della mancanza di filosofia:

> *La magie surnaturelle est la magie proprement dite, cette magie noire qui se prend toujours en mauvaise part, que produisent l'orgueil, l'ignorance & le manque de Philosophie (IX: 853a).*

L'articolo si sviluppa con la citazione di fonti e di esempi emblematici. Per la ricostruzione della storia della magia nera, che "*n'a de science que le nom, & n'est autre chose que l'amas confus de principes obscurs, incertains & non démontrés, de pratiques la plûpart arbitraires, puériles, & dont l'inefficace se prouve par la nature des choses*", l'autore ricorre a Agrippa (1488-1535) "*aussi peu philosophe que magicien*", il quale separa la magia *coelestialis* dalla *ceremonialis*.

La magia *coelestialis* rinvia alla "*astrologie judiciaire qui attribue à des esprits une certaine domination sur les planetes, & aux planetes sur les hommes, & qui prétend que les diverses constellations influent sur les inclinations, le sort, la bonne ou mauvaise fortune des humains*". Sistema considerato ridicolo, degno di apparire "*aujourd'hui*" solo "*dans l'almanach de Liege & autres livres semblables; tristes dépôts des matériaux qui servent à nourrir des préjugés & des erreurs populaires*".

La magia *ceremonialis*, di gran lunga la più odiosa di queste "*vaines sciences*",

> *consiste dans l'invocation des démons, & s'arroge ensuite d'un pacte exprès ou tacite fait avec les puissances infernales, le prétendu pouvoir de nuire à leurs ennemis, de produire des effets mauvais & pernicieux (IX: 853a).*

Ed è qui che si individuano "*suivant ses divers objets & opérations*":

> *La cabale, le sortilege, l'enchantement, l'évocation des morts ou des malins esprits; la découverte des trésors cachés, des plus grands secrets; la divination, le don de prophétie, celui de guérir par des pratiques mystérieuses les maladies les plus opiniâtres; la fréquentation du sabbat, &c (IX: 853a).*

Ma "*le dernier effort de la Philosophie*" è "*d'avoir enfin désabusé l'humanité de ces humiliantes chimeres*", e di aver combattuto "*la superstition, & même la Théologie qui ne fait que trop souvent cause commune avec elle*". Nei paesi "*où l'on sait penser, réfléchir & douter, le démon fait un petit rôle, & la magie diabolique reste sans estime & crédit*".

In questa presa di posizione e in queste accuse, sistematicamente inframezzate dagli elogi nei riguardi della filosofia contemporanea, si delinea in filigrana tutta la tradizione antimagia. Le dicotomie ragione-superstizione, chimera-realtà ritmano l'articolo, il cui autore non risparmia nemmeno i "*sages de l'antiquité*"; nonostante tutta la loro filosofia essi non sfuggono alla "*grossière superstition, que la magie tient par la main*". Un esempio per tutti, nota Polier de Bottens, è Catone che ha creduto di potere

> *guérir les maladies les plus serieuses par des paroles enchantées: voici les paroles barbares, au moyen desquelles suivant lui on a une recette très-assurée pour remettre les membres démis: Incipe cantare in alto S: F. Motas danata dardaries astotaries, dic una parite usque dum coeant &c (IX: 853b, 854a).*

Egli ricorda l'importanza della parola magica *abracadabra* presso gli antichi:

> *Q. Serenus, célèbre Médecin, prétend que ce mot vide de sens écrit sur du papier & pendu au cou, étoit un sûr remede pour guérir la fievre quarte; sans doute qu'avec de tels principes la superstition étoit toute sa pharmacie, & la foi du patient sa meilleure ressource (IX: 854a).*

La conclusione sul "*sabbath*", intessuta di misoginia e insieme di benevolenza verso le donne, è preceduta da considerazioni, sintesi dell'opinione dell'enciclopedista e ripresa dei temi dominanti dei Lumi:

> *[La] superstition [...] n'a que trop souvent triomphé du bon sens, de la raison & même de la Philosophie. Nos préjugés, nos erreurs & nos folies se tiennent toutes par la main. La crainte est fille de l'ignorance; celle-ci a produit la superstition qui est à son tour la mère du fanatisme, source féconde d'erreurs, d'illusions, de phantômes, d'une imagination échaufée qui change en lutins, en loups-garoux, en revenans, en démons même tout ce qui le heurte [...] si le fanatique est pieux & dévot, [...] il se croi-*

> *ra magicien pour la gloire de Dieu; du moins s'attribuera-t-il l'important privilege de sauver & damner sans appel (IX: 854a).*

Dalla superstizione al fanatismo il passo è stato breve. Con l'"*art occulte*", con la magia nera si condannano ancora una volta le tenebre dell'ignoranza, quei "magi" che per sete di potere hanno abbandonato la ricerca della saggezza e si sono dati a pratiche oscure quali l'astrologia, la divinazione, l'incantamento, il maleficio.

La "*divination*", è secondo Diderot "*l'art prétendu de connoître l'avenir par des moyens superstitieux*" (IV: 1070b). Con l'accumulazione degli aggettivi "*prétendu*" e "*superstitieux*" si ricusa la validità del procedimento, rivisitato comunque scrupolosamente.

Nella Scrittura, afferma Diderot, si parla di "*neuf espèces de* divination":

> *La premiere se faisoit par l'inspection des étoiles, des planetes & des nuées; c'est l'astrologie judiciaire ou apotélesmatique, que Moyse nomme* méonen. *La séconde est désignée dans l'Ecriture par le mot* menachesch, *que la vulgate & la plûpart des interpretes ont rendu par celui d' augure. La troisieme y est appelée* mecascheph, *que les Septante & la vulgate traduisent maléfices ou pratiques occultes & pernicieuses. La quatrième est celle des* hhober *ou enchanteurs. La cinquieme consistoit à interroger les esprits pythons. La sixieme, que Moyse appelle des* judeoni, *étoit proprement le sortilège et la magie. La septieme s'exécutoit par l'évocation & l'interrogation des morts, & c'étoit par conséquent la necromantie. La huitieme étoit la rabdomantie ou sort par la baguette ou les bâtons, dont il est question dans Osée, & auquel on peut rapporter la bélomantie qu'Ezechiel a connue. La neuvieme & derniere étoit l'hépatoscopie, ou l'inspection du foie. Le même livre fait encore mention des diseurs de bonne aventure, des interpretes de songes, des divinations par l'eau, par le feu, par l'air, par le vol des oiseaux, par leur chant, par les foudres, par les éclairs, & en général par les météores, par la terre, par des points, par des lignes, par les serpens,&c. (IV:1070b).*

La ricchezza delle informazioni si accompagna a una critica sferzante nei riguardi di queste superstizioni, infezione contratta dagli Ebrei in Egitto "*d'où elles s'étoient répandues chez les Grecs, qui les avoient transmises aux Romains*".

Segue la storia della divinazione presso questi popoli che distinguevano la divinazione in artificiale e in naturale. L'abbondanza degli aggettivi spregiativi ("*chimérique*", "*extravagant*", "*capricieux*", "*faux*") culmina sull'ossessiva presenza della parola "*superstition*", chiaro indice dell'opinione di Diderot.

Il vocabolario della divinazione artificiale si estende in modo incontrollabile, perché essa "*mettoit en œuvre la terre, l'eau, l'air, le feu, les oiseaux, les entrailles des animaux, les songes, la physionomie, les lignes de la main, les points amenés au hasard, les nombres, les noms, les mouvemens d'un anneau [...]*". Donde le diverse sorti e i diversi termini per indicarle. Dopo aver elencato le principali, tra cui l'"alphitomantie *ou* aleuromantie, *ou le sort par la fleur de farine*; l'axinomantie *ou le sort par la hache*; *[...]* l'alectryomantie, *ou le sort par le coq*; *la* lecynomantie *ou le sort par le bassin*", il responsabile dell'*Encyclopédie* invita a consultare questi "sorts *à leurs articles*" (IV: 1071a) e per un approfondimento sull'argomento rinvia a due fonti il *de sapientia* (1544) di Cardano (1501-1576)

e le *disquisitiones magicoe* [*disquisitionum magicarum libri VI*] (1599) di Delrio (1551-1608), sul quale si sofferma, pur confutando alcune delle sue affermazioni.

Tutti questi aspetti divinatori - secondo Diderot- sono solo "*sottises*", benché profondamente rispettate dai Greci e dai Romani "*tant qu'ils ne furent point éclairés par la culture des Sciences*" (IV: 1071b). Dalle argomentazioni del "*philosophe*" emergono da una parte la polemica, tesa a denunciare ogni sistema d'errori, la "*fourberie des prêtres*", "*la superstition des peuples*", e, dall'altra, l'auspicio di una filosofia alla ricerca della virtù e della verità, topos in Diderot.

La convergenza delle opinioni di Diderot e di Polier de Bottens si attua negli stereotipi dei lumi della scienza opposti alle chimere dell'ignoranza e della superstizione.

Se si passa dagli iperonimi "*magie*" e "*divination*" agli iponimi, che si collegano agli agenti "*magiciens*", "*sorciers, sorcières*" e alle loro operazioni "*charme*", "*enchantement*", "*sortilège*", "*maléfice*", alle loro formule "*abracadabra*", ai loro oggetti "*amulette*", "*talisman*" o alle loro pozioni "*philtre*", risulta evidente come con la magia si metta in scena relazioni e interazioni complesse, concernenti animato e inanimato, naturale e sovrannaturale, in cui gli uomini, gli atteggiamenti, le cerimonie, gli oggetti, le formule rivestono singolarmente un ruolo, legato al bene o al male, alla salute o alla malattia, al passato, al presente o al futuro. Ma gli enciclopedisti nei loro articoli concordano nel denigrare la magia, sprezzantemente vista come "*art occulte*" "*ridicule*", "*honteux*", "*chimérique*", "*odieux*", "*illusoire*", "*méprisable*". All'interno della disparità si coglie un atteggiamento scettico e una rete lessicale peggiorativa, comuni a Diderot, Mallet, Jaucourt e Polier de Bottens.

La voce "*magicien*" di Polier de Bottens[xxxiv] riecheggia quella di "*magie*". Il mago è un "*enchanteur, qui fait réellement ou qui paroît faire des actions surnaturelles*" e significa anche "devin, *ou diseur de bonne aventure*", (IX: 850a) un "*assez bon métier*" "*dans les siècles de barbarie ou d'ignorance*", che ha perso credito e voga grazie alla filosofia e alla fisica sperimentale. Centrato essenzialmente sui "magi" e sui prodigi della Bibbia, l'articolo è martellato da parole quali superstizione, credulità, ignoranza e dai loro opposti: progresso e conoscenza della natura.

La differenza fondamentale tra i due articoli consiste nell'ironia verso gli autori che "*se sont fait une réputation à la faveur de leur obscurité*", la "*seule magie*" praticata "*aujourd'hui avec succès*" (IX: 850b). Per quanto riguarda la voce "*sorciers & sorcières*" l'uso del verbo "*prétendre*" nella definizione implica una netta distanziazione rispetto all'opinione dei demonografi: "*hommes & femmes qu'on prétend s'être livrés au démon, & avoir fait un pacte avec lui pour opérer par son secours des prodiges & des maléfices*" (XV: 369a).

L'enciclopedista parte dai pagani che hanno riconosciuto "*qu'il y avoit des magiciens ou enchanteurs malfaisans, qui par leur commerce avec les mauvais génies ne se proposoient que de nuire aux hommes*". Dopo aver ricordato i diversi nomi con i quali i Greci e i Romani designavano gli stregoni, ricorre al Père Malebranche per mettere in guardia "*contre les rêveries des démonographes*":

> *Je ne doute point, continue le même auteur, qu'il ne puisse y avoir des sorciers, des charmes, des sortileges, &c. & que le démon n'exerce quelquefois sa malice sur les hommes, par la permission de Dieu. C'est faire trop d'honneur au diable, que de rapporter serieusement des histoires, comme des marques de*

[xxxiv] Cfr. *Ibidem*.

> *sa puissance, ainsi que font quelques nouveaux démonographes, puisque ces histoires le rendent redoutable aux esprits foibles. Il faut mépriser les démons, comme on méprise les bourreaux, car c'est devant Dieu seul qu'il faut trembler...quand on méprise ses lois & son évangile (XV: 370b).*

Denuncia “*l'accusation de sorcellerie*” come “*prétexte pour accabler les innocens*” e si serve di esempi celebri e relative considerazioni, tratti da Delrio, Mézeray, Bayle, Voltaire.

Jaucourt riduce la scoperta e la predizione a una dimensione naturale, facendo dell'indovino e del profeta personaggi innocui. Il profeta “*prédit ce qui doit arriver*” e l'indovino “*découvre ce qui est caché*” (XIII: 462a prophete). L'indovino ha la capacità dell'uomo “*bien instruit*”, che conosce il rapporto tra i “*moindres signes extérieurs*” e i moti dell'animo; il profeta ha la perspicacia dell'uomo “*sage qui voit les conséquences dans leurs principes, & les effets dans leurs causes*”.

Malefici, incantesimi, sortilegi sono invece opera di streghe e stregoni.

La definizione del maleficio “*sorte de magie ou sorcellerie*” rende intercambiabili le due parole, vanificando qualsiasi distinzione a favore della mentalità, diffusa dopo il *Malleus maleficarum* e cristallizzata nel ‘500.

Il maleficio secondo i demonografi è una

> *espece de magie par laquelle une personne par le moyen du démon, cause du mal à une autre. Outre la fascination [...], ils en comptent plusieurs autres especes, comme les philtres, les ligatures, ceux qu'on donne dans un breuvage ou dans un mets, ceux qui se font par l'haleine, &c. Dont la plûpart peuvent être rapportées au poison; de sorte que quand les juges séculiers connoissent de cette espece de crime & condamnent à quelque peine afflictive ceux qui en sont convaincus, le dispositif de la sentence porte toujours que c'est pour cause d'empoisonnement & de maléfice (IX: 945a malefice).*

Le condanne da parte dei giudici secolari testimoniano la partecipazione dei tribunali laici nella punizione dei colpevoli di stregoneria, mentre l'allusione all'avvelenamento depenna in qualche modo il lato magico.

Alla voce “*charme*” si ha dapprima un rinvio a “*appas*”, poi vengono presentate da Diderot, autore dell'articolo, tre parole sinonimiche, per il “designante” “grammatica”, “*charme, enchantement, sort*”, il cui effetto è quello

> *d'une opération magique, que la religion condamne, & que l'ignorance des peuples suppose souvent où elle ne se trouve pas. Si cette opération est appliquée à des êtres insensibles, elle s'appellera charme: on dit qu'un fusil est charmé; si elle est appliquée à un être intelligent, il sera enchanté: si l'enchantement est long, opiniâtre & cruel, on sera ensorcelé (III: 210a,b charme).*

La gradazione rivela l'aspetto maligno del sortilegio, legato alla parola “*sort*”, molto più pericoloso e nocivo di “*charme*” e di “*enchantement*”.

La spiegazione diderotiana, per la voce con “designante” “divinazione”, illustrata da esempi chiarificatori, è seguita dalla specificazione che il termine è strettamente connesso al “*pouvoir, ou caractere magique, avec lequel on suppose que les sorciers font, par le secours du démon, des choses merveilleuses, & fort au-dessus des forces de la nature*”, e che viene dal latino *carmen* “*vers, poésie; parce-que, dit-*

on, les conjurations & les formules des magiciens étoient conçûes en vers". Diderot parla di credulità in proposito o per lo meno di persuasione universalmente diffusa che

> *des hommes pervers, en vertu d'un pacte fait avec le démon, pouvoient causer du mal, & la mort même à d'autres hommes, sans employer immédiatement la violence, le fer, ou le poison; mais par certaines compositions accompagnées de paroles, & c'est ce qu'on appelle proprement charme (III:210b).*

L'"*enchantement*" è basato su parole e cerimonie, tese a "*évoquer les démons, faire des maléfices, ou tromper la simplicité du peuple*" (V: 617b). Mallet, autore dell'articolo, cita un lungo passo dalla *Histoire du Ciel* di Pluche, dove si parla dell'aiuto dato alle invocazioni e alle imprecazioni - "*assûrément très-impuissantes*" - dai successi della medicina o dalla scienza dei veleni, sole responsabili, in realtà, della voga delle "*chimeres de la magie*".

Amuleti, talismani proteggono contro i malefici e le malattie. Gli articoli corrispondenti sono ricchi di informazioni erudite e anedottiche e di fonti autorevoli: Delrio, uno dei demonografi più citati e il cavaliere d'Arvieux. Alla voce "*amulete*" Mallet riduce la credenza in questo potere a superstizioni, da cui i cristiani non sono stati immuni, e assicura che le "amuletes *ont à présent bien perdu de leur crédit*" (I: 383b). La stessa osservazione sulle superstizioni, praticate persino dai cattolici (XV: 868a talisman) e lo stesso sentimento di rifiuto dominano l'articolo "*talisman*", definito

> *figures magiques gravées en conséquence de certaines observations superstitieuses, sur les caracteres & configurations du ciel ou des corps célestes, auxquelles les astrologues, les philosophes hermétiques & autres charlatans attribuent des effets merveilleux, & surtout le pouvoir d'attirer les influences célestes (XV: 866b).*

Si presume che anche le formule abbiano delle virtù di preservazione. "*Abracadabra*", senza dubbio la più nota, è - scrive Diderot - una "*parole magique qui étant répétée dans une certaine forme, & un certain nombre de fois, est supposée avoir la vertu d'un charme pour guérir les fièvres, & pour prevenir d'autres maladies*"(I: 33b). Vani i tentativi di scoprire il senso della parola. La sola informazione verosimile è che "*Serenus qui suivoit les superstitions magiques de Basilide, forma le mot* d'abracadabra *sur celui* d'abrasac *ou* abrasax, *& s'en servit comme d'un préservatif ou d'un remede infaillible contre les fievres*" (I: 34a).

L'articolo, dalla doppia firma di Diderot e di Mallet,[xxxv] conferma le posizioni scettiche degli enciclopedisti e la loro incrollabile convinzione di vivere in un secolo "*trop éclairé pour qu'il soit nécessaire d'avertir que tout cela est une chimere*".

I "*magiciens ou sorciers*" si servono dell'"*exorcisme magique*" "*pour conjurer, c'est-à-dire attirer ou chasser les esprits avec lesquels ils prétendent avoir commerce*" (VI:271a *exorcisme magique*). Dopo la lun-

---

[xxxv] Secondo Schwab, Rex, Lough è impossibile dire quali parti siano state scritte rispettivamente da Diderot e da Mallet. Cfr. "SVEC", cit., volume LXXXIII, p. 23, s.v. ABRACADABRA.

ga citazione dai *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres* di Blanchard, Mallet giudica queste pratiche "*superstitieuses & condamnables*".

Magia, divinazione, stregoneria, l'una rinvia all'altra. La magia sfugge a ogni tentativo di decifrazione, essa resta un campo oscuro, spiegato attraverso le fonti e condannato senza appello.

Dalla eterogeneità degli autori emerge un'opinione concorde. Gli articoli riflettono le irriducibili e topiche antinomie tra lumi e tenebre, religione e filosofia, sapere e ignoranza e cristallizzano le idee della superiorità degli uomini illuminati rispetto alla semplicità, alla credulità del popolo, della superiorità della civiltà occidentale - opposta alla barbarie orientale-, della ragione vittoriosa sulla superstizione.

Se la fisica, l'astronomia, la medicina, l'agricoltura, la navigazione, la meccanica e l' "eloquenza" trovano posto all'interno della "*magie naturelle*", portatrice di inestimabili vantaggi per l'umanità, e del tutto distinta dalla "*magie surnaturelle*" o "*magie noire*", generata dall'orgoglio, dall'ignoranza, dalla mancanza di filosofia, è altrettanto vero che si tende a cancellare il termine di "*magie naturelle*" a favore di scoperta e di sapere scientifico. La magia naturale sta scomparendo per acquisire il suo statuto di scienza e l'"*art occulte*" viene abbandonato e denunciato in quanto retaggio superstizioso e barbaro. Pur studiata all'interno della storia antica, della letteratura se percepita come elemento culturale, all'interno della medicina come forma terapeutica, la "magia" in quanto tale resta nella sua indeterminatezza, in una dimensione oscura e sfuggente, al di fuori e ancora "*ai margini del sistema culturale*".[xxxvi]

Nel *Dictionaire [sic] critique de la Langue Française* del 1787 Féraud, prendendo le mosse dall'opera degli accademici, definisce la magia semplicemente come "*art chimérique, par lequel on prétend produire, contre l'ordre de la nature, des éfets merveilleux et surprenans*".[xxxvii] Per l'aggettivo "*magique*" presenta sintagmi nominali già presenti nella prima edizione del *Dictionnaire de l'Académie* (1694), "l'art magique", "*paroles* magiques". È l'osservazione aggiunta, riguardo l'uso figurato della parola "*magie*", a risultare importante: "Magie, *au fig. est l'illusion qui nait des arts d'imitation*", da cui la "*magia dello stile, di un quadro, del chiaroscuro*",[xxxviii] come si legge, tra l'altro, nella quarta edizione del *D. A.* (1762), con l'arricchimento di un significativo esempio:

> *Quelle est donc la magie de ce tableau? je me crois transporté dans le lieu qu'il représente.*[xxxix]

Arti, magia e illusione formano una triade intercambiabile, dove l'illusione si configura a sua volta come apparenza ingannevole, "*fantôme*", "*imagination chimérique*".[xl] Il suggestivo uso figurato riconduce paradossalmente all'inganno e alla chimera.

[xxxvi] R. Astori, *Lo specchio della magia*, cit., p. 9.

[xxxvii] J.-F. Féraud, *Dictionaire critique de la Langue Française*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994, 3 t; reproduction fac-simile [1787], par Ph. Caron-T.R. Wooldridge, t. II, p. 582, s.v. MAGICIEN MAGIE.

[xxxviii] *Ibidem*, p. 583.

[xxxix] AA.VV, *Dictionnaire de l'Académie*, Paris, 1762, p. 67, s.v. MAGIE. Cfr. n. 22.

[xl] J.-F. Féraud, *Dictionaire...*, cit., t. II, p. 422, s.v. ILLUSION.

I repertori lessicografici seicenteschi illustrano il traslato in modo neutro o carico di valenze negative. Il Settecento assume in pieno la parola, legandola strettamente all'arte e riproponendone in fondo la decisa ambiguità.

L'inquietante della "magia" ha determinato il vuoto per l'uso figurato nell'omonima voce dell'*Encyclopédie*, nonostante i precisi rinvii di Cahusac al lemma "*enchantement*" per esempio, ma Diderot nei *Salons*, commentando segnatamente la pittura di Chardin, ricorre spesso alle parole "*magie*", "*magicien*". Nel *Salon de 1767* parla di "*une vigueur de couleur incroyable, une harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses, une magie de faire à désespérer*" e in quello del 1769 ritrae Chardin come "*un vieux magicien à qui l'âge n'a pas encore ôté sa baguette*".[xli] L'inspiegabile del fascino esercitato dall'artista viene racchiuso nella parola, che ha in sé anche l'idea del sorprendente e soprattutto del meraviglioso, parte integrante del magico.

"Meraviglioso" e "*merveilleux*" vengono rispettivamente da "meraviglia" e da "*merveille*", *mirabilia* "*cose mirabili, stupefacenti*", neutro plurale, a sua volta, dell'aggettivo *mirabilis* "*degno di ammirazione*".[xlii] Si tratta di un derivato di *mirus* "*stupefacente, strano, meraviglioso*".

Jacques Le Goff, affrontando *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, avverte come durante l'alto Medioevo, "*più o meno dal V all'XI secolo*", il meraviglioso fosse oggetto "*se non di rifiuto, almeno di repressione*". Per la Chiesa esso "*rappresentava uno degli elementi forse più pericolosi della cultura tradizionale*", "*qualificata come pagana*", ma nei secoli XII e XIII essa lo ricupera, mentre il meraviglioso irrompe "*nella cultura dei dotti*",[xliii] divenendo elemento fondante dei romanzi cortesi:

> *Non a caso il meraviglioso ha un ruolo così grande nei romanzi di corte. Il meraviglioso è profondamente organico a questa ricerca dell'identità individuale e collettiva del cavaliere idealizzato. Il fatto che le prove del cavaliere passino per tutta una serie di meraviglie - meraviglie che aiutano (come certi oggetti magici) o meraviglie che occorre combattere (come i mostri) - ha spinto Erich Köhler a scrivere che l'avventura stessa, rappresentata dalla prodezza, dalla ricerca dell'identità da parte del cavaliere nel mondo della corte, è in ultima analisi essa stessa una meraviglia.*[xliv]

Il soprannaturale, dividendosi "*in tre ambiti coperti pressappoco da tre aggettivi*: mirabilis, magicus, miraculosus", faceva posto al "*meraviglioso cristiano*" che, "*cristallizzandosi nel* miracolo", "*in realtà restringe il* meraviglioso: a) perché lo riporta a un solo autore: *Dio*; *b*) *perché lo regolamenta: controllo e critica del miracolo; c) perché lo razionalizza: all'imprevedibilità, funzione essenziale del meraviglioso, sostituisce un'ortodossia del soprannaturale*". Il magico rimanda allora essenzialmente all' "*aspetto soprannaturale illecito o fallace, di origine satanica, diabolica*".[xlv]

[xli] D. Diderot, *Œuvres esthétiques*, ed. P. Vernière, Paris, Garnier, 1959, pp. 493, 495; cfr. anche pp. 498, 570, 584.

[xlii] C. Battisti-G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera, 1975, 5 v., v. IV, p. 2426, s.v. "meraviglia"; A. Rey, *op. cit.*, t. II, pp. 1229-1230, s.v. "merveille".

[xliii] J. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Bari, Laterza, 1983, pp. 7, 8.

[xliv] *Ibidem*, pp. 8-9.

[xlv] *Ibidem*, pp. 10, 17.

Per Todorov, ricordato dallo stesso Le Goff, il meraviglioso è spiegabile solo col soprannaturale, mentre il fantastico, alimentato da eventi e fenomeni strani e inquietanti, e di cui è fine esegeta, genera incertezza nel decidere tra il possibile e l'impossibile, il razionale e l'irrazionale, il normale e il meraviglioso.[xlvi]

Barbara Piqué, nel saggio *Tra scienza e teatro. Scrittori di fiabe alla corte del Re Sole*, ricorda come il "meraviglioso", che ha segnato la stessa infanzia di Luigi XIV, sia stato un elemento ricorrente nel '600, rappresentato dal teatro delle *pièces-à-machines,*[xlvii] con "*scenari in movimento, prospettive illusionistiche*", e come il mito della metamorfosi sia rintracciabile nelle arti figurative, in Bernini e in "*un tipo particolare di metamorfosi pittorica in voga tra Cinque e Seicento, l'anamorfosi, in cui l'immobilità del dipinto viene scardinata dalla mobilità del punto di vista dell'osservatore [...]. Anamorfosi come filosofia del dubbio, della finzione e dell'apparenza [...]*".[xlviii]

Mondo teatrale barocco e mondo fiabesco sono strettamente accomunati dall'uso di "*metamorfosi, improvvisi mutamenti di scena, trompe-l'œil, gusto dell'esagerazione, ambiguità dei travestimenti*" "*volti alla meraviglia, alla sorpresa, all'evasione*".[xlix] La proliferazione dei balletti, dal *Ballet des Métamorphoses* (1632) al *Ballet Royal de la nuit* (1653), testimonia l'irrompere di maghi, mostri, la glorificazione della metamorfosi. Il pubblico ama i sofisticati marchingegni dei cambiamenti di scena, così come gode di queste mostruose apparizioni, dove Circe e Proteo svolgono una parte essenziale, la maga che trasforma gli uomini e il mondo, il mago che si trasforma senza posa: "*Le magicien de soi-même et la magicienne d'autrui étaient destinés à s'associer pour donner figure à l'un des mythes de l'époque: l'homme multiforme dans un monde en métamorphose*". Questo uomo "*peut-il se connaître? [...] Est-il en mesure de discerner ce qu'il est de ce qu'il paraît?*".[l]

Senza entrare nella complessa problematica del barocco, ricordiamo che il teatro nel teatro, il mondo dell'apparenza, dove l'essere e il parere si intrecciano e si confondono, il movimento, l'instabilità, all'insegna del multiforme e del proteiforme, manifestano in realtà una tragica visione dell'uomo, dove non esistono certezze, dove la stessa realtà è sogno, dove ogni impresa è vana, perché regna il tempo che distrugge e devasta.

Nella seconda metà e soprattutto alla fine del secolo le fiabe alleggeriscono l'atmosfera, diventando una moda, un'evasione, un gioco.[li] In Perrault il meraviglioso viene rivisitato in modo

---

[xlvi] T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 28ss; cfr. S. Sacchi, *Al di là della lettera*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 54, 157 e n., dove rinvia tra l'altro ancora sul fantastico a R. Campra, *Il fantastico: una isotopia della trasgressione*, "Strumenti critici", n. 45, giugno 1981; I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974; J.-L. Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, P.U.F., «Que sais-je?», 1990.

[xlvii] B. Piqué, *Tra scienza e teatro. Scrittori di fiabe alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 17.

[xlviii] *Ibidem*, p. 21.

[xlix] *Ibidem*, p. 19.

[l] J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France Circé et le paon*, Paris, Corti, 1963, pp. 22, 226; cfr. anche B. Piqué, *op. cit.*, pp. 20, 21.

[li] Cfr. M.-E. Storer, *La Mode des contes de fées*, Paris, Champion, 1928; T. Di Scanno, *La Mode des contes de fées de 1690 à 1705*, Genova, 1968; M. G. Pittaluga, *Le Conte de fées à l'époque classique*, Napoli, Liguori, 1975; J. Barchilon, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790*, Paris, Champion, 1975.

particolare. Fata, orco, bacchetta, stivali delle sette leghe, personaggi e oggetti del magico sono avviluppati in un quotidiano sempre presente; e il meraviglioso delle metamorfosi in *Cendrillon* viene stemperato dalla ricerca di una logica simmetrica: il color oro della zucca-carrozza, il verde della livrea delle lucertole-lacchè, il baffuto topo-cocchiere; e la trasformazione del bruttissimo *Riquet à la houppe* è solo un'illusione, dovuta all'amore:[lii]

> *[...]*
> *- Si la chose est ainsi, dit la Princesse, je souhaite de tout mon cœur que vous deveniez le Prince du monde le plus beau et le plus aimable; et je vous en fais le don autant qu'il est en moi.» La Princesse n'eut pas plus tôt prononcé ces paroles, que Riquet à la houppe parut à ses yeux l'homme du monde le plus beau, le mieux fait et le plus aimable qu'elle eût jamais vu. Quelques-uns assurent que ce ne furent point les charmes de la Fée qui opérèrent, mais que l'amour seul fit cette Métamorphose.*[liii]

Le fiabe e le *Mille et une nuits* fanno della magia un marcato segno di irripetibili e fantasiosi eventi. Pur nell'accorta traduzione di Antoine Galland, la donna e la sua sessualità svolgono un ruolo essenziale nei racconti, dove domina la parola liberatrice dell'incantevole Scheherazade, intelligente e insuperabile tessitrice di storie ammalianti:

> *"Bon Dieu! Ma sœur, dit alors Dinarzade, que votre conte est merveilleux! - La suite en est ancore plus surprenante, répondit Scheherazade, et vous en tomberiez d'accord, si le sultan voulait me laisser vivre ancore aujourd'hui et me donner la permission de vous la raconter la nuit prochaine". Schahriar, qui avait écouté Scheherazade avec plaisir, dit en lui-même: "J'attendrai jusqu'à demain; je la ferai toujours bien mourir quand j'aurai entendu la fin de son conte".*[liv]

Muovendo dal successo delle *Mille et une nuits* e del romanzo libertino, Diderot pubblica nel 1748 *Les Bijoux indiscrets*. Il manifesto dato esterno delle fonti non deve trarre in inganno e nemmeno offuscare l'indiscussa originalità del "*philosophe*",[lv] che riesce a coniugare il meraviglioso e l'erotismo alla denuncia sociale quanto all'educazione, la libertà e la sessualità femminili. L'opera, scandita dai "*différents essais de l'anneau magique prêté par le bon génie Cacufa*" traccia "*un parcours expérimental et une encyclopédie du sexe féminin*", in cui "*l'imbrication roman/philosophie se fait [...] à partir de (et contre) les conventions du roman libertin contemporain (Crébillon), sur le mode d'un «collage» qui illustre de manière métaphorique la possibilité d'un renversement de l'exclusion du corps et du fé-*

[lii] Cfr. J.-P. Collinet, "Préface" a Ch. Perrault, *Contes*, Paris, Gallimard, 1981, p. 33; J. Gaulmier, "Introduction" a *Les mille et une nuits*, Paris, Garnier Flammarion, 1965, 2 v, v. I, p. 12.

[liii] Ch. Perrault, *Riquet à la houppe* in *Contes*, cit., p. 187.

[liv] « Première nuit » *Le marchand et le génie* in Les *mille et une nuits*, cit., v. I, pp. 46-47.

[lv] Cfr. O. Richard, *Les Bijoux indiscrets: Variation secrète sur un thème libertin*, in "RDE", "Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie"), n. 24, avril 1998, pp. 27-37.

minin - exclusion qui sous-tend l'opposition métaphysique de l'âme et du corps";[lvi] il "*dualisme métaphysique*" esplicitamente "*contesté*" e "*poussé jusqu'à l'absurde*", la "*mise en scène de la faillite de l'esprit de système* métaphysique", la caricatura de "*l'esprit de système* matérialiste"[lvii] rappresentano i momenti forti della finzione romanzesca.

In un inizio apparentemente ligio alla tradizione favolistica si assiste ad un rovesciamento dei topoi del genere e a una scanzonata posizione nei confronti della divinazione:

> *[...] Le petit-fils de l'illustre Schéerazade s'était seul affermi sur le trône; et il était obéi dans le Mogol sous le nom de Schachbaam, lorsque Mangogul naquit dans le Congo. [...]*
> *Erguebzed son père n'appela point les fées autour du berceau de son fils, parce qu'il avait remarqué que la plupart des princes de son temps, dont ces intelligences femelles avaient fait l'éducation, n'avaient été que des sots. Il se contenta de commander son horoscope à un certain Codindo, personnage meilleur à peindre qu'à connaître.*
> *[...] le pauvre homme ne savait non plus lire aux astres que vous et moi [...].*[lviii]

Nell'"Epitre dédicatoire de Zadig à la sultane Sheraa" Sadi invita la sultana a leggere la storia di Zadig. La traduzione dell'opera - dal caldeo in arabo - da parte "*d'un ancien sage*" è avvenuta quando "*les Arabes et les Persans commençaient à écrire des* Mille et une Nuits, *des* Mille et un Jours, *etc.*", racconti "*sans raison*" e senza significato,[lix] ma prediletti dalle sultane. Lo scrivente è sicuro che Sheraa, come il sultano Ouloug, preferirà la lettura di *Zadig.* L'esplicito richiamo voltairiano al successo di tali raccolte, pur rendendo conto di una voga orientaleggiante alla quale l'autore si rifà, si accompagna ad una precisa distanziazione dall'insensatezza di quelle storie, rispetto alla propria, quindi, piena di ragione e di significato, puntellata dagli interrogativi sul destino, sulla felicità e tessuta dalla saggezza del protagonista, alieno alle diffuse credenze della predizione:

> *On envoya jusqu'à Memphis chercher le grand médecin Hermès, qui vint avec un nombreux cortège. Il visita le malade [Zadig], et déclara qu'il perdrait l'œil; il prédit même le jour et l'heure où ce funeste accident devait arriver. [...] Tout Babylone, en plaignant la destinée de Zadig, admira la profondeur de la science d'Hermès. Deux jours après, l'abcès perça de lui-même; Zadig fut guéri parfaitement. Hermès écrivit un livre où il lui prouva qu'il n'avait pas dû guérir. Zadig ne le lut point [...].*[lx]

Fautore di una semplice e sana educazione, non corrotta fra l'altro da astrologia e demonomania:

[lvi] A. Deneys-Tunney, *La critique de la métaphysique dans les Bijoux indiscrets et dans Jacques le Fataliste de Diderot*, in "RDE" ("Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie"), n. 26, avril 1999, p. 143; cfr. Anche della stessa autrice *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, P.U.F., 1992, chap. I, pp. 31-70.

[lvii] *Ibidem*, pp. 145, 146.

[lviii] D. Diderot, *Les bijoux indiscrets*, in *Œuvres romanesques*, éd. H. Bénac, Paris, Garnier, 1962, p. 2.

[lix] Voltaire, *Zadig*, in *Romans et contes*, éd. R. Pomeau, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, pp. 29, 30.

[lx] *Ibidem*, p. 32.

> *Une fille fort riche avait fait une promesse de mariage à deux mages, et, après avoir reçu quelques mois des instructions de l'un et de l'autre, elle se trouva grosse. Ils voulaient tous deux l'épouser. [...] Elle accoucha d'un fils. Chacun des mages veut l'élever. La cause est portée devant Zadig. Il fait venir les deux mages. «Qu'enseigneras-tu à ton pupille? Dit-il au premier. - Je lui apprenderai, dit le docteur, les huit parties d'oraison, la dialectique, l'astrologie, la démonomanie; [...] - Moi, dit le second, je tâcherai de le rendre juste et digne d'avoir des amis.» Zadig prononça: «Que tu sois son père ou non, tu épouseras sa mère.»*[lxi]

In *Le Blanc et le Noir* l'avventura-sogno di Rustan si dipana in un meraviglioso, pretesto per una meditazione sul Bene e sul Male, sul manicheismo; il viaggio di Formosante verso Amazan e di Amazan verso Formosante con licorni e fenice nella *Princesse de Babylone* è la mappa di un mondo, dominato dalla miseria e dalla barbarie:

> *De province en province, [...] ce modèle de constance [Amazan] parvint à la capitale nouvelle des Gaules. Cette ville avait passé, comme tant d'autres, par tous les degrés de la barbarie, de l'ignorance, de la sottise et de la misère.*[lxii]

E nel *Taureau blanc* Voltaire presenta "*les merveilles de la Bible*", come appartenenti "*à l'ordre du légendaire mythologique, au même titre que les* Métamorphoses d'Ovide. *Vérité d'historien des religions - et de conteur*".[lxiii]

Nel primo Ottocento Chateaubriand ricupera il "*merveilleux chrétien*", come tratto irrinunciabile della nuova letteratura. Ma in Balzac, spinto dalla sua insaziabile curiosità a sondare i segreti meandri della vita, il meraviglioso della *Peau de chagrin*, per esempio, diventa la cifra espressiva dell'insolubile mistero dell'esistenza stessa, impenetrabile a qualsiasi indagine scientifica. Il "*trattamento del tema «magico»*", del resto, come ben osserva V. Carofiglio, "*nella super-realistica (o supervisionaria, come si vorrà)* Comédie humaine *non è uno qualunque, se esso fonda e crea le «Études philosophiques», e di queste in particolare il romanzo Sur Catherine de Médicis, dedicato alla speculazione filosofica (o ciarlatana) dell'alchimia e delle scienze occulte*".[lxiv]

"*Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas*", osserva Baudelaire nel "De l'héroïsme de la vie moderne" del *Salon de 1846* che si conclude emblematicamente su un vocativo ditirambico rivolto a Balzac: "*- et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein!*".[lxv]

[lxi] *Ibidem*, pp. 43-44.

[lxii] Voltaire, *La Princesse de Babylone*, in *Romans et contes*, cit., p. 495.

[lxiii] R. Pomeau, "Note sur le *Taureau blanc*", in *Romans et contes*, cit., p. 558.

[lxiv] V. Carofiglio, *Il "grand jeu" in Balzac*, in "Lectures", n. 18, 1986/1, (Carte gioco divinazione scrittura), p. 217; cfr. anche *Arti magiche e carte in tavola: Balzac e le supreme scienze*, in "Lectures", n. 1, 1979 (Discorso e magia); *Il volo della strega e la Francia: Saggi di antropologia letteraria*, Bari, Edizioni dal Sud, 1985.

[lxv] Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, éd. Le Dantec-Pichois, Paris, Gallimard, 1961, p. 952

Il riconoscimento del meraviglioso, come essenza dell'eroismo della vita moderna, non impedisce Baudelaire di cimentarsi col meraviglioso tradizionale in *Les Dons des Fées*. Il poemetto in prosa, pur ricordando nel titolo *Les Fées*[lxvi] di Perrault, è tutto baudelairiano nella scansione del tempo e del capriccio del Fatum. Nella fiaba di Perrault i doni - pietre preziose e fiori, vipere e rospi nel momento in cui le protagoniste apriranno la bocca per parlare - sono assegnati secondo la bontà o la cattiveria delle due sorelle. Nel testo di Baudelaire, ai neonati da solo 24 ore, le fate "*antiques et capricieuses Sœurs du Destin*", "*mères bizarres de la joie et de la douleur*", sottoposte anch'esse "*à la terribile loi du Temps et de son infinie postérité, les Jours, les Heures, les Minutes, les Secondes*"[lxvii] distribuiscono i loro astratti doni precipitosamente senza tener conto del destinatario.

Ironicamente ridimensionato in Perrault, strumentale nei racconti di Voltaire e nei *Bijoux indiscrets* di Diderot, vitale in Balzac, il meraviglioso assume e riassume l'ossessione del tempo, dell'inesorabilità del destino, l'assurdità del caso ne *Les Dons des Fées* di Baudelaire.

Si potrebbe continuare il viaggio del magico, ma qui ci fermiamo, rinviando ad altri testi[lxviii] il lettore curioso dinanzi a una parola che ha in sé l'inspiegabile, l'indefinibile di un effetto e di una causa.

Con Augé concludiamo che di fronte alla "magia" non si può che accertare il "*divario esistente fra l'evidenza del fatto e l'incompiutezza della spiegazione*"[lxix] e che nel "*fare poetico*", l'artista diventa il mago, manipolatore di parole, creatore di un nuovo rapporto fra esse, mentre la metonimia rappresenta "*l'aspetto magico della metafora*".[lxx]

[lxvi] Ch. Perrault, *Les Fées*, in *Contes*, cit., pp. 165-167.

[lxvii] Ch. Baudelaire, *Les Dons des Fées*, in *Le spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, cit. p. 257.

[lxviii] Cfr. AA. VV, *Le culture esoteriche nella letteratura francese e nelle letterature francofone*, "Atti del XV convegno della Società Universitaria per gli studi di Lingua e Letteratura francese", Pavia 1-3 ottobre 1987, Fasano, Schena, 1989; C. Ferrandes, *Magia, scienza e scrittura: saggi di cultura francese*, Bari, Ed. dal Sud, 1984.

[lxix] M. Augé, "Magia", in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1979, 16 t.; t. 8, p. 708.

[lxx] *Ibidem*, pp. 708, 709.

BORGES LETTORE DI DANTE
[SECONDA PARTE]

ALICE PORRO

UNA LAPIDE COME POSSIBILE CHIAVE PER L'ENIGMA DI ULISSE

L'elemento più evidente che distingue il personaggio di Ulisse dagli altri grandi personaggi con cui Dante si trova a dialogare nella *Commedia*, è che l'eroe greco è un mito letterario preesistente, cui l'autore ha donato una nuova veste ed una nuova interpretazione, che spesso però, nelle nostre letture, finisce per confondersi con gli attributi anteriori che la letteratura classica ci ha fornito, e - anche se ciò invece accade pure con i personaggi creati ex novo, ma direi che Ulisse è certamente uno dei più rivisitati - con gli attributi che la letteratura posteriore, affascinata dal complesso di suggestioni, gli ha aggiunto.

A Dante è stata presentata una figura dalle fonti antiche, che era già stata filtrata dall'ottica cristiana medievale; a farla arrivare alla critica contemporanea ci han pensato il Rinascimento, il mito del Faust, il Romanticismo, il Decadentismo e finanche, con le forzature del caso, il mito del Superuomo. Ecco perché una lettura del canto può sembrarci tanto complessa, ed ecco per-

ché uno scrittore dalla cultura variegata come quella di Borges è riuscito, a dispetto di dantisti e filologi e delle loro analisi torrenziali, a coglierne i tratti principali, e a fornire una non solo originale, ma anche sicuramente immediata nella sua efficacia, chiave di lettura.

Mi dispiace far notare come sia stata proprio questa acuta analisi del XXVI a far catalogare i saggi danteschi di Borges, non come un contributo alla critica, ma come un gioco letterario dell'autore, dimentichi del fatto che molto del materiale della pubblicazione del 1982 era stato, benché ancor precedente,[i] inserito nell'*Estudio Preliminar* all'edizione argentina della *Divina Commedia*.

Non mi sembra sia stato sottolineato che, fatto sintomatico ed interessante, la lettura di Borges è evidentemente influenzata da Tennyson: nel saggio leggiamo che "*después de separarse de Circe [...] ni la piedad que le inspiraba Laerte, ni el amor de Penélope, vencieron en sus pechos el ardor de conocer el mundo y los efectos y virtudes humanos*". È stato Tennyson a far propria l'idea, che era solo di certi tardivi riassunti del poema omerico di epoca medievale, di quel ritorno a casa, seguito dall'immediata ripartenza, che in queste parole ci sembra avere eco. Nel testo della conferenza del 1977 ne abbiamo conferma: "*Ulisse lascia Penelope, chiama i suoi compagni [...]*". Ecco che si palesa l'idea, che aggrava la situazione, del breve ritorno in patria; idea che mancava quasi sicuramente in Dante. Ma non è per questo che Borges viene visto ai margini della critica ufficiale. Sembra invece che, per alcuni studiosi puntigliosi e pedanti, il fatto che Borges abbia, all'inizio del suo saggio, collocato Ulisse tra i falsari e non tra i consiglieri di frode (correggendosi poche righe più tardi), sia sembrato un grosso fallo che ha fatto escludere l'autore dalla loro cerchia di preciso nozionismo.

Anche nella spesso citata conferenza del '77,[ii] quando arriva a parlare dell'episodio, per lui il più enigmatico e quello forse più intenso del poema, non si preoccupa tanto della esatta collocazione; ci dice - correttamente - che Dante e Virgilio "*arrivano a una bolgia, credo che sia l'ottava, quella dei consiglieri fraudolenti*". Come a dire che se qualcuno volesse averne la certezza, se ritiene indispensabile l'informazione, può benissimo controllare da sé

Credo sia ingenuo, da parte di chi ha tacciato Borges di ingenuità per queste imprecisioni, considerare l'inesattezza come superficialità. Sono altre le cose che contano, dal momento che l'esatta topografia infernale ha un valore relativo: nel farci osservare, nel prologo ai saggi, che Paul Claudel ha voluto sottolineare che gli scenari che ci aspettano dopo l'agonia non saranno quelli dei cerchi infernali, delle terrazze del Purgatorio o dei cieli concentrici, Borges ci dice che Dante si sarebbe sicuramente trovato d'accordo. Dante non si era proposto di stabilire la vera o verosimile topografia dell'altro mondo, e lo si sa dalla *Epistola a Cangrande*; e chi vuol ancora continuare con inutili precisazioni, vedrà nel testo della conferenza al Coliseo che Borges era perfettamente a conoscenza del fatto che l'epistola sia stata considerata apocrifa, ma anche era sicuro

---

[i] Il saggio *L'ultimo viaggio di Ulisse* apparve, con il titolo *El enigma de Ulises*, nel marzo 1948 in una rivista uruguayana, nello stesso anno, con l'attuale titolo, in Argentina per "La Nación".

[ii] Come specificato nella prima parte, i testi di Borges sono raccolti in *Nueve Ensayos Dantescos*, una delle ultime opere pubblicate in vita dall'autore, pubblicata a Madrid nel maggio del 1982, dalla casa editrice Epasa-Calpe, con il corredo di dodici illustrazioni della *Commedia* di William Blake.

riguardo la sua attendibilità, essendo documento dell'epoca, quindi plausibilmente fedele alla mentalità dantesca.

Bisognerebbe indagare non tanto il perché Ulisse si trovi tra i consiglieri di frode, (perché, insieme a Diomede, con l'inganno convinse Achille a guerreggiare contro i troiani, inducendolo ad abbandonare la sposa Deidamia, che morì di crepacuore e perché escogitò l'inganno del cavallo per conquistare Troia. Questi sono i motivi più evidentemente legati alla frode), quanto il perché non sia condannato da Dante - e vedremo che qui Dante ci lascia vedere che è stato, forse non del tutto consapevolmente, lui a scegliere la condanna, laddove solitamente si mimetizza come personaggio, per evitare di farsi giudice - insieme a coloro che si ribellarono a Dio, nel fondo dell'inferno.

Come per Ugolino, abbiamo dei peccati, ma il racconto del personaggio verte su altro. Ulisse non è punito né per la faccenda del cavallo, né per gli altri ingannevoli frutti della sua mente e della sua eloquenza, ma per l'impresa generosa, audace, di voler conoscere il proibito, l'impossibile. Impresa generosa: G. Padoan nota che nel racconto di Ulisse non riscontriamo una sola parola, non una sola sfumatura di rammarico per aver condotto i fidi compagni al disastro,[iii] ma non bisogna dimenticare che l'utile che cercava Ulisse, quello che sarà il suo sacrificio, non era a vantaggio dell'individuo, ma di una comunità umana futura, impresa generosa nei confronti delle generazioni a venire. In questo, Borges, come altri prima di lui, vede l'eroe agire secondo una ragione giusta, al contrario del personaggio che solo Borges, per la prima volta nella critica, assimila all'episodio: il capitano Ahab, che agisce per vendetta, ma che viene, come Ulisse, inghiottito dal mare nel momento in cui intravvede quello che stava cercando. Il tema generale è affine, la conclusione è quasi la stessa e quasi uguali sono le parole che concludono il romanzo e il canto.

Il saggio si chiude con un riferimento a Schopenauer, per dire che nulla nelle nostre vite è involontario per sottolineare il sottile processo che accomuna i due capitani; si veda nella *Storia del tango* in *Evaristo Carriego*, capitolo aggiunto all'edizione del 1955, in cui è sottolineata questa visione: "*l'uomo è sempre artefice delle proprie sventure, come l'Ulisse del canto XXVI dell'Inferno*".

Borges ci suggerisce la possibilità che Melville non pensasse direttamente alla *Commedia* quando elaborò il romanzo, ma che avesse assimilato il testo letto probabilmente molti anni prima con la traduzione di Longfellow, che se ne fosse consciamente dimenticato, e che fosse entrato a far parte di lui.

Lo stesso forse con Borges: penso al *Poema de los dones*, in *El Hacedor*, in cui mi sembra di scorgere una profonda affinità con i due modelli nella presentazione di un Dio che, *Con magnifíca ironía\ Me dio a la vez los libros y la noche.*

La fonte della forza tragica dell'episodio raccontato nelle malebolge non è però individuata, non solo perlomeno, da Borges in questa sorta di umorismo divino. Quello che crea la tensione è il fatto che Dante sentisse che, in qualche modo, Ulisse era lui stesso. Lo specchio di Dante, non lo specchio negativo, come è riscontrabile in molta della critica, che individua lo scarto nel fatto che Ulisse attuò l'impresa con le sue sole forze, mentre Dante si è lasciato guidare da forze supe-

[iii] G. Padoan, "Ulisse fandi fictor e le vie della sapienza", in *Studi Danteschi*, XXXVII, 1960, 21-61.

riori. Per quanto è certo che la distinzione sia possibile, e che sia possibile vedere il percorso di Dante come il rovescio del viaggio di Ulisse, Borges ci fa notare un dettaglio che in fondo è evidente, ma che si tende a dimenticare proprio per la perfezione con cui il gioco letterario è attuato da Dante, con cui gestisce se stesso e il suo personaggio nell'uso della prima persona nel poema: "*La acción de Ulises es indudablemente el viaje de Ulises [...] pero la acción de Dante no es el viaje de Dante, sino la esejución de su libro*".

Più volte la stesura della *Commedia* dev'essere sembrata a Dante un impresa che avvicinava la tracotanza di Ulisse. Sapeva di correre un grosso pericolo nell'anticipare la provvidenza divina, nel condannare papi, nel salvare personaggi come Sigeri, nel porre Beatrice quasi al livello della Vergine: "*Dante fue Ulises y de algún modo pudo temer el castigo de Ulises*".

Ecco perché lo vediamo condannato tra i consiglieri fraudolenti e non tra coloro che si ribellarono a Dio, Ulisse non è condannato per il folle volo, perché se Dante avesse scelto quella colpa per il suo eroe, avrebbe condannato pure se stesso, colpevole come il greco dell'abuso del dono (divino) dell'intelligenza.

Ecco che il "*temo che la venuta non sia folle"* viene qui ad assumere e a giustificare questo nuovo significato. Ed ecco che anche il famoso verso *"Io non Enea, non Paulo sono"* e la discussione con Cacciaguida circa la pubblicazione dell'opera, possono benissimo essere visti come dei riscontri di questa preoccupazione, non più come basi su cui fondare l'idea dell'opposizione dei due viaggi.

La complessità del rapporto tra Dante personaggio e autore sembra essere anche la chiave di lettura per un altro elemento problematico del canto: molte volte ci si è interrogati riguardo al motivo per cui Virgilio non lasci parlare direttamente Dante con Ulisse e Diomede, molte sono state le congetture: tra le più fantasiose, o devianti, vediamo un Dante come discendente di Enea e quindi disprezzato dai greci o un Virgilio che si tenta di spacciare inspiegabilmente per Omero.

La spiegazione sta nel fatto che Dante stesso si trova implicato nel gioco che ha creato, nel "tranello" della *Commedia.* Immagina i suoi personaggi, li sogna dice Borges, con tale intensità che può pensare che coloro che ha immaginato possano disprezzarlo, possano non badargli perché lui non è nessuno, perché non è ancora il gran poeta che sarà quando avrà scritto il poema in cui tali preoccupazioni stanno prendendo forma. Da qui il motivo per cui Borges ritiene il canto uno dei momenti migliori, per quanto ci dica che è difficile capire quale vetta sia la più alta in un poema fatto di vette.

Il saggio, di più di trent'anni precedente alla pubblicazione della raccolta, si chiude con un poscritto del 1981, che, pur slegato dal discorso principale, evidenzia una tematica cara a Borges. Questa piccola aggiunta può esser vista come accessoria, come sfizio di un autore che potrebbe sembrare approcciarsi all'opera di Dante in modo forse troppo personale o addirittura autoreferenziale; in realtà al di là del modo quasi sbrigativo con cui è presentata, suggerisce, più che affrontare, la riflessione, già intavolata da quei critici che amano l'approccio tematico ai testi, sul possibile riferimento alle navigazioni e alle esplorazioni che proprio all'epoca di Dante cominciavano a intraprendersi.

C'è chi ha visto nel racconto dell'eroe greco una prefigurazione delle esplorazioni che avrebbero poi portato alla scoperta di nuovi continenti, addirittura c'è chi vede le conseguenze coloniali come il risultato di quei folli voli, soluzione che trovo forzata ed eccessiva per quanto riguarda l'opera dantesca, applicabile piuttosto all'Ulisse di Tennyson. Certo Dante sapeva che ai suoi tempi i marinai portoghesi avevano cominciato a fare la stessa cosa di Ulisse, al punto che più tardi col principe Enrico il Navigatore (1394-1460) si ufficializzò definitivamente (con dunque una giustificazione morale che mancava ad Ulisse e alla perplessità di Dante), dietro il pretesto di una crociata anti-islamica, il diritto alla conquista dei territori cosiddetti "ignoti". Le molte indicazioni astronomiche nell'opera potrebbero anche sembrare, in quest'ottica, un tacito plauso al coraggio del piccolo Portogallo il quale sarebbe presto a scoprire che la direzione del vento dominante cambiava con la latitudine e con la stagione, e a inventare gli strumenti utili alla navigazione una volta attraversato l'equatore, che rendeva vana la stella Polare.

Ma a Borges non interessa sottolineare il tipo umano dell'esploratore che si stava creando, quanto mostrarci che quel tipo, secoli prima della stesura dell'opera s'era già dato. Ci racconta di Erik il Rosso e di suo figlio che sbarcarono il Groenlandia e Canada, ed è affascinato dal fatto che Dante non potesse in alcun modo conoscerli. Chiude il saggio con la suggestione che *lo Scandinavo tende ad essere segreto, ad essere come un sogno*. Non mi sembra troppo azzardato vedere in questa riflessione lo spunto, o più correttamente uno degli spunti,[iv] della poesia dell'argentino *Things that might have been*, in *Historia de la noche* 1977:

> *Pienso en las cosas que pudieron ser y no fueron.\ El tratado de mitología sajona que Beda no escribió.\ La obra inconcebible que a Dante le fue dada acaso entrever,\ Ya corregido el último verso de la Comedia. [...] El dilatado imperio que los Vikings no quisieron fundar. [...]*

L'opera inconcepibile che a Dante fu dato forse di intravvedere, mi sembra inoltre essere il verso con cui Borges lega indissolubilmente Dante ad Ulisse.

Vorrei aggiungere ancora un'osservazione riguardo al rapporto di Borges con le edizioni critiche. L'autore ha dichiarato spesso che ha cercato di rileggere la *Commedia* con quanti più commenti riuscisse a trovare, ma ad alcuni s'è particolarmente affezionato. Certamente Momigliano è uno dei critici che ha maggiormente influito sulla visione che l'argentino si è costruito del poema. Mi sembra che questa influenza sia riuscita addirittura a scavalcare l'ambito della riflessione letteraria per entrare nell'opera del Borges poeta e narratore. Per quanto si dica che quest'ultima non sia slegata dall'attività di saggista, trovo singolare, anche se certamente borgesiano, che un corredo di note finisca in una scrittura diversa da quella critica. Personalmente credo che il commento di Momigliano sia più che degno di questa traslazione. Il commento al verso 142 del XXVI canto del critico italiano recita: *L'ultimo verso sembra scritto sopra una lapide funeraria.*

La lapide funeraria di un eroe che Dante ha scelto di non condannare al nono cerchio, quello dei traditori. Nella *Storia del guerriero e della prigioniera*, in *El Aleph*, nel narrare la vicenda del guer-

---

[iv] Anche nel saggio *Dante e i visionari anglosassoni* è riscontrabile un'affinità con questa composizione

riero longobardo Droctulft, appresa da una citazione del suo epitaffio, e nel prenderne le difese, Borges asserisce:

> *Non fu un traditore (i traditori non sogliono ispirare epitaffi pietosi), fu un illuminato, un convertito. Alcune generazioni più tardi, i longobardi che avevano accusato il disertore, procedettero come lui; si fecero italiani, lombardi, e forse qualcuno del loro sangue - un Aldiger - generò i progenitori dell'Alighieri...*

Credo si possa congetturare che qui Borges abbia avuto in mente non tanto dei versi danteschi, quanto quel breve commento di Momigliano; e forse, anche nello scrivere una delle poesie che più hanno spiazzato coloro che credevano di aver decifrato completamente Borges, *A mi padre* in *La moneda de Hierro* 1976, aveva in mente la lapide che Momigliano ha dedicato all'Ulisse dantesco.

Credo che una possibile spiegazione dell'enigmatico verso *Nadie sabe \ de qué mañana el mármol es la llave*, se considerato insieme al verso *Nada esperabas ver del otro lado*, sia da ricercarsi in questa elaborazione: in questa fusione tra l'episodio della ricerca di un "altro lato" e la lapide del personaggio che rappresenta l'imperscrutabilità di un possibile altrove; questa - ovviamente ripeto trattarsi solo di una possibile congettura - è la chiave.

Il quinto canto dell'inferno: un carnefice pietoso tra rigore e tenerezza[v]

Credo non ci sia nulla di più difficile che cercare di parlare del quinto canto dell'inferno in maniera, non dico fredda, perché spero che nessuno punti a ciò, ma perlomeno lucida. Questo non solo per quello che Romagnoli ha definito uno scempio critico nei confronti di Francesca, non solo per le arbitrarie apoteosi che sono state fatte del personaggio, o per gli esperimenti filologici quasi avventurosi che sono stati applicati al testo, non solo insomma per il bagaglio critico che appesantisce i versi, ma anche perché è arduo, se non impossibile evitare un certo livello di coinvolgimento. Non si possono chiudere tutti gli spiragli ad una lettura dai retaggi romantici, non perché, non unicamente perché, sia impossibile cancellare le ombre di Foscolo e di De Sanctis, ma perché un romanticismo non ottocentesco, ma già medievale e forse mi azzarderei a dire quasi universale è ravvisabile in questo episodio che fonda le sue radici poetiche sull'amore.

Si abbandonino dunque gli eccessivi pudori. Ma si ritorni al testo. De Sanctis già suggeriva di trascurare tutti i perché, tutti i forse *dietro i quali si stillano il cervello i commentatori di Dante.*[vi] Altri critici in tempi più recenti hanno visto rinnovarsi la necessità di attenersi alla nuda lettera del testo. Borges, parlando dell'intera opera ci dice che "*non è una lettura difficile. È difficile ciò che sta*

---

[v] Il titolo del capitolo mi è suggerito da quanto Borges riporta di Carlyle, che vede nella *Commedia* le due principali caratteristiche di rigore e tenerezza.

[vi] F. De Sanctis *Saggi Critici,* Milano 1953.

dietro la lettura: le opinioni, le discussioni; ma il libro in sé è un libro cristallino".[vii] Partiamo dunque, per avvicinarci alle posizioni di Borges sul canto, dall'analizzare l'effettiva situazione che i versi ci presentano.

Il quinto canto - in cui Borges vede una netta cesura (non la vede più avanti dove ci sarebbero gli indizi per uno stacco più che altro cronologico), un radicale cambiamento nel modo di Dante di approcciarsi all'opera - narra il momento in cui il poeta entra effettivamente nell'inferno. Non solo Dante è nuovo a quel mondo, ma il mondo infernale stesso prende qui vita, *comincia a esistere per Dante come esperienza dell'errore umano.*[viii] La visione degli ignavi e il dialogo con le nobili anime del castello del canto precedente non aveano messo il poeta ancora di fronte al tema della colpa. Si può dire, in linea con Marcazzan, che Dante è ancora psicologicamente nuovo al quel mondo che la sua fantasia stava creando, e che il suo acclimatarsi alla realtà della giustizia divina, della rigorosa legge infernale, avviene in modo non impassibilmente dogmatico, ma certamente problematico. S'è già osservato che, togliendo ai versi di Dante questa problematicità e lasciando soltanto il rigore, ben poco resterebbe, ben poco avremmo di un poeta vivo fra la morta gente, direi che rimarrebbero poco più che le immagini grottesche di un Bovesin da la Riva o di un Giacomino da Verona, immagini che in gran quantità ha prodotto il medioevo, ma di cui pochissimo resta nella nostra sensibilità.

A confermare questo punto di partenza abbiamo la ripetizione di "ora" nei versi 25 e 26. Ma c'è un altro elemento di novità che Borges vuole sottolineare con forza: la scoperta da parte di Dante di un dialogo tra lui e le anime dei morti, un dialogo che nel caso negli spiriti magni non aveva sviluppato tutte le possibilità artistiche che questo tipo rapporto poteva offrire e che offrirà dal secondo girone in poi:

> *Quando arriviamo al V canto Dante è arrivato alla sua grande scoperta: la possibilità di un dialogo tra le anime dei morti e Dante, che ascolterà e giudicherà a suo modo. No, non giudicherà: sa che non è lui il Giudice*

Ecco che qui emerge, con semplicità e chiarezza, una delle questioni principali attorno alla quale s'è interrogata tanta critica. Dante si allinea alla giustizia divina: come ha notato già il Foscolo, basta il luogo dove Dante incontra Francesca a mostrarla colpevole, a mostrare che anche se Dante non capisce fino in fondo, di certo accetta la volontà divina, accetta la condanna, e questo è fuori discussione, ma, essendo un uomo, non può farlo con indifferenza.

In questa accettazione troviamo la tensione drammatica, la pietà, il grande personaggio di Dante: *tra i due infelici amanti e la Giustizia divina c'è Dante.*[ix] Già Croce aveva intravvisto il meccanismo drammatico, ammettendo che Dante sì condanna come credente, come uomo etico, ma *sentimentalmente non condanna e non assolve*; è commosso, è interessato alla storia di Francesca. È la

---

[vii] Nella conferenza già citata del Coliseo di Buenos Aires del 1976.

[viii] M. Marcazzan, *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier; Ithaca: Cornell University Press, 1960.

[ix] *ibidem.*

curiosità, la volontà di conoscere che fa scaturire la poesia, che colpisce noi quanto ha colpito Francesca, che nel vedere questo sincero interessamento ha pronunciato la dolorosa, nota, preghiera condizionata dall'inferno.

Per comprendere la qualità del canto, la sua soavità, bisogna chiedersi che cosa abbia interessato Dante. Migliaia di anime famose erano state indicate da Virgilio, grandissimi personaggi, ma Dante desidera parlare soltanto con *quei due che 'nsieme vanno* (Inferno, V, 74). Quella la loro caratteristica, che li pone come un melodia in rilievo sullo sfondo armonico delle altre anime.[x]

Molte parole sono state spese su quest'unione, che sia essa un lenimento della pena o la completa realizzazione di un contrappasso, quel che importa è che Paolo e Francesca, quei loro che è un tutt'uno, son scelti da Dante come rappresentanti di quel peccato e di quella pena, che più d'ogni altra turba il poeta, non solo perché come abbiamo detto è nuovo a quell'inclemente meccanismo, ma perché la sente vicina e possibile: Francesca racconta la storia - riferisce le parole che *da lor ci fur porte* - in un episodio che in quelle poche terzine si eterna.[xi]

Dante ha una curiosità, che, ci fa notare Borges, è il tema del canto. Non gli interessa l'adulterio, e nemmeno il modo in cui vengono uccisi, fatti che invece hanno interessato i lettori più maliziosi e morbosi, quei lettori che hanno cercato nei versi qualcosa che non c'è perché Dante non voleva mettercelo. Gli interessa sapere come si sono innamorati, ed ecco che in quest'ottica l'essere senza sospetto dei due, che semplicemente non sospettavano il loro amore, riprende la sua poesia e perde tanta della malizia che i secoli gli ha dato. Il tema del quinto canto è la scoperta dell'innamoramento da parte di due persone che non sospettavano quel sentimento.

Ma torniamo sulla forza della partecipazione di Dante, quel Dante che con un'eco tanto musicale, è così coinvolto da cadere come corpo morto per la commozione. Borges, per attenuare quella che pare essere la contraddizione del canto, ovvero la compassione di Dante, propone più di una congettura. Parte da quella più ovvia, di ordine meramente tecnico, per cui la *Commedia,* per arrivare ad un interesse letterario al di là della topografia e della descrizione, avrebbe avuto bisogno di personaggi interessanti, noti, poco remoti, e avrebbe preteso che i racconti fossero patetici. Il loro collocamento all'inferno avrebbe scagionato Dante da qualsiasi accusa di complicità, permettendogli di sviluppare in pace tutte le possibilità estetiche dei personaggi. Borges crede sia questa una proposta verosimile, ma troppo meschina per applicarla al suo concetto di Dante, e troppo semplice per quello che definisce un libro infinito.

La seconda possibilità partirebbe dall'assimilazione, basata sulle dottrine di Jung, delle invenzioni letterarie a quelle di tipo onirico, l'argentino in questo sottolinea, più che l'idea psicanalitica, la riflessione di Schopenhauer, che ha osservato che quello che sogniamo, pur essendo prodotto da noi stessi, può colpirci, può stupirci. Per quanto però Borges ammetta l'origine comune

---

[x] Suggestione che ho mutuato dalle parole di Sapegno: "*[...] sfilata come un motivo melodico in cui è già in germe la musicale tragedia di Paolo e Francesca*".

[xi] Borges, sui personaggi della *Commedia,* sostiene: "*[...] una moltitudine di personaggi dei quali si è detto che sono episodici. Io direi che sono Eterni*". Questo quanto riportato nelle pubblicazioni del testo della conferenza al Coliseo del 1977, nell'audio originale si sente Borges dire che "episodici" è proprio un termine errato.

del sogno e dell'invenzione letteraria, sostiene che non sia applicabile la congettura perché nella letteratura non si possono giustificare e tollerare le incoerenze e le irresponsabilità dei sogni.

C'è una terza spiegazione, sempre di tipo tecnico, che prevede un Dante che, nel voler dissimulare il fatto che abbia previsto le sentenze divine, deve sottolineare che ha lasciato il ruolo di giudice alla divinità, riservando a se stesso gli attributi della pietà e della comprensione.

La quarta congettura, quella che Borges vede più vicina alla realtà, è la meno logica e quasi non risolve il problema. Questa parte dall'idea che Dante sentisse la colpa di Francesca come inevitabile, così come ce la fa sentire a noi lettori, anche contro la teologia e le teorie - che Dante esprimerà con sicurezza nel sedicesimo canto del purgatorio - secondo le quali se le azioni umane dipendessero dall'influsso delle stelle, sarebbe annientata la possibilità del libero arbitrio e non ci sarebbe giustizia da parte di Dio a premiare il bene o a punire il male. Borges poi passa in rassegna discorsi e leggi morali che vedono, contrariamente alla concezione religiosa dantesca, l'inevitabilità di certe azioni che sembra affiorare nell'episodio di Francesca: *Dante comprende e non perdona, ecco il paradosso insolubile.*

Si colga l'affinità, ma anche la sfumatura che differenzia profondamente le interpretazioni, con Croce, scelto da Borges piuttosto come rappresentante della terza possibilità enunciata in precedenza.

Per comprendere meglio l'idea di questa inevitabilità del male e della categorizzazione ferrea dei peccatori, Borges ci offre un esempio estremamente efficace, anche se può apparire tanto lontano. Considera la categoria degli assassini e il personaggio Raskolnikov, sostiene che tra i due elementi, quello astratto, non vero, è la categoria, la generalizzazione del concetto di assassino, non il personaggio letterario, che è stato vivo per chi ha letto il romanzo,[xii] e che è scagionabile agli occhi del lettore dalla sua colpa per le circostanze che l'hanno portato al delitto. Se va assunto a verità che gli assassini devono avere una pena, tale assunzione è relativa per Raskolnikov. Si deve attuare uno scarto tra le assunzioni "L'assassino merita la pena di morte" e "L'uomo che ha ucciso merita la pena di morte", la seconda non è per forza vera.

Ecco dunque che Dante sa che ci sono dei peccati capitali, e che c'è una categoria di peccatori generica. Ha davanti a se una colpa imperdonabile da raffigurare e ne elegge a rappresentanza una persona che l'ha commessa, che però, e questo va ben sottolineato, per il resto può essere del tutto ammirevole, pensiamo anche ad Ulisse, o perfino adorabile. La Francesca di Dante ha commesso una colpa, ma è adorabile.

Il saggio della raccolta, ruota intorno a questa questione, ma emerge nella conferenza di Buenos Aires sul poema, un'altra idea molto forte sul canto, che Borges suggerisce e che vorrei qui riportare, ovvero qualcosa che Dante ha il pudore di non dire e che molti hanno avuto il pudore di tacere (laddove è mancato tanto pudore forse più necessario...), ma che darà forza anche a tan-

[xii] Borges dice che, chi ha letto il romanzo di Dostoevskij, è stato in un certo qual modo Raskolnikov. Aggiungo una nota personale: credo non ci sia nulla di più vero. Per quanto mi riguarda non c'è esempio più chiaro. Tre volte ho cercato di affrontare il romanzo e mai sono riuscita a superarne la metà per gli incubi che mi generava quel senso di colpa che era del protagonista, ma che diventava anche mio.

ta parte successiva del poema. L'invidia di Dante: "*Paolo e Francesca sono nell'Inferno e Dante si salverà, ma loro si sono amati, mentre lui non ha ottenuto l'amore della donna che ama*".

Forse qui mi sarà tacciato d'eccedere in retaggi romantici, ma credo si possa dire che il pianto di Francesca sia meno doloroso del sorriso di Beatrice, sorriso su cui dovremo ritornare in seguito. Francesca soffre, ma soffre con Paolo che tace e piange con lei. Beatrice gode e sorride, lontano da Dante. La gioia lontana di chi si ama, non può che essere un tormento. Condividere l'inferno, secondo Borges, dev'essere sembrato a Dante una sorta di Paradiso, ecco che si spiega l'interessamento così forte del poeta. Non ha voluto solo una grande storia di passione, s'è voluto far raccontare il modo, il quando di un istante; lui che cercava la rappresentazione di una vita condensata in un momento capitale. Credo che il verso 138 del canto che stiamo analizzato possa essere raggiunto e forse superato (Borges ci propone anche quelli che per lui sono tra i migliori versi di Lugones), solo dall'*At* con cui si apre il quarto canto dell'Eneide; non mi sembra azzardata la suggestione virgiliana e mi sembra di poter paradossalmente dire "raggiunto e superato" per l'idea che della letteratura ha spesso presentato l'argentino, di cui parleremo nel capitolo successivo.

Parte di queste terzine finali del canto fa anche il verso 129, che ha ispirato l'intera poesia di Borges intitolata appunto *Inferno, V, 129* in *La cifra* 1981. Vediamo qui fondersi il tema degli sfortunati amanti danteschi e quello dell'affinità tra letteratura e momento onirico. Non vediamo invece - come ha scritto Riccardo Ricceri[xiii] in un suo lavoro certosino e quasi maniacale sul dantismo di Borges, privo di conclusioni allettanti - Paolo e Francesca che scoprono di essere i personaggi del poema dantesco.

Della stessa raccolta fa parte anche la poesia *Los Justos,* a mio giudizio uno dei momenti più alti dell'opera dell'argentino. Nell'elencare coloro che "*están salvando el mundo*" ci sono anche "*una mujer y un hombre que leen los tercetos finales de cierto canto*": come non pensare che questo certo canto che stanno leggendo non sia proprio il quinto? Come non vedere una prosecuzione del discorso del componimento che lo precede di poco? Paolo e Francesca, che hanno sognato un amore, che sono stati sognati ad emblema dell'amore, e soli (quella solitudine che è solo degli amanti, appunto al verso 129) nell'universo, sono stati anche "*todos los amantes que han sido desde aquel Adán y su Eva*". Chi continua a sognarli, sta salvando il mondo.

C'è poi un'altra poesia di Borges che ripresenta analoghe tematiche ed un'analoga suggestione dantesca. Mi riferisco a *The things I am*, in cui l'autore abbandona la sua individualità per ritrovarsi in un passato letterario che lo incalza con le sue immagini, con i suoi personaggi. Nel testo non solo sono citati direttamente Dante e le personificazioni oniriche, ma leggiamo anche: "*Soy*

[xiii] R. Ricceri, *Dante e il dantismo immanente nell'opera di Jorge Luis Borges,* Prometheus, Milano 2006. Mi sembra corretto citare questo testo per l'affinità di tematica con il mio lavoro. Tuttavia tengo a sottolineare il fatto che ne prendo le più piene distanze; non solo per il tipo di approccio metodologico, ma anche per la mancanza di approfondimento, colmata da centinaia di pagine di bibliografia (che non presentano l'ombra di alcun studio sulla Divina Commedia). Ciononostante ne consiglio la consultazione a chi servisse un catalogo di citazioni sul tema e la più esauriente delle ricerche bibliografiche a riguardo.

el que no conoce otro consuelo / Que recordar el tiempo de la dicha", versi che mi sembrano parafrasare le parole di Francesca ai versi 121-123.

Visioni ornitologiche nel cielo circolare di Purgatorio, I, 13

I tre saggi che seguono quelli da Borges dedicati alla prima cantica possono essere raggruppati per l'affinità di tematica che propongono. I tre scritti si discostano dall'analisi specifica del testo e finiscono per inserire l'opera dantesca in un contesto molto più ampio. Tramite operazioni di accostamento analogico, l'autore ribadisce l'idea della letteratura come spazio omogeneo, idea che ha accompagnato molti suoi scritti teorici e che ha ispirato anche alcune delle sue pagine narrative. Tali accostamenti sono tanto vari e accomunano scritti tanto lontani nel tempo e nello spazio, che, se si prescinde dal discorso dell'intera opera borgesiana, possono rischiare di apparire casuali o perlomeno arbitrari. Acquistano invece grande solidità, oltre che grande fascino, se considerati alla luce di quella sorta di monismo letterario, cifra stilistica oltre che contenutistica dell'autore argentino.

Il primo dei tre saggi che prendiamo in considerazione, *Purgatorio, I, 13*, è apparso per la prima volta proprio nell'edizione del 1982. C'è da dire che una riflessione sul verso è già presente e ben sviluppata nel saggio *La Metafora* del 1952 in *Historia de la eternidad.* A riprova dell'importanza dell'elemento metaforico nelle riflessioni dell'autore vorrei evidenziare l'esordio de *La Sfera di Pascal* in *Otras Inquisiciones* - saggio ricchissimo di riferimenti tra i quali uno diretto all'astronomia tolemaica così com'è proposta nella *Commedia* - in cui è proposto che, forse, la storia universale è la storia di alcune metafore.[xiv] La ripresa molto simile delle idee del 1952 e la estrema concisione dello scritto possono far pensare - ma forse è imputare qualcosa di troppo meschino all'autore - ad un'aggiunta per raggiungere il numero di nove - tanto significativo per i cultori di Dante - per la sua raccolta.

Di suggestioni dantesche abbiamo però visto essere ricca l'opera borgesiana, e mi sembra lecito affermare che Borges avrebbe potuto trarne il nono saggio in ogni momento; a ben vedere la scelta di questo breve scritto è pienamente in linea con i due più corposi che lo precedono e lo seguono. Dopo l'esordio di gusto retorico, il verso tredicesimo del primo canto è quello con cui si entra pienamente nell'atmosfera della seconda cantica,[xv] è qui che troviamo quella sensazione di luce, di nuovo respiro, che caratterizzerà molto del racconto del purgatorio.

[xiv] Curiosa la risposta che Borges fornisce quando viene interrogato su tale affermazione anni dopo, nel 1980, all'università dell'Indiana: "*Credo che volevo creare una bella frase quando ho scritto questo. Non sono sicuro che sia realmente vero. Lo si può dire e suona bene, e questo dovrebbe bastare, no?*".

[xv] Un altro importante riferimento al Purgatorio è già stato individuato - si veda la presentazione di Joaquín Arce a *Nueve ensayos dantescos,* Introducción Marcos Ricardo Barnatán, Epasa-Calpe Editorial, 1982, prima edizione ai saggi - nel *Poema conjetural*, in cui c'è un evidente rimando all'episodio di Buonconte di Montefeltro (Purgatorio, V); sottolineato da vere e proprie traduzioni dei versi danteschi. In "*Como aquel capitán del Purgatorio/que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,/ fue cegado y tumbado por la muer-*

Il critico Francis Fergusson[xvi] ha parlato di *intimacy of chilhood memory* per la delicatezza di questi primi versi; Borges, nella conferenza del Coliseo del 1977, ha scelto la terzina 13-15 come uno degli esempi di una caratteristica, la delicatezza appunto, che vede importantissima nel poema troppo spesso considerato come oscuro e sentenzioso. Ci dice anche che il verso si riferisce ad una mattina incredibile, in cui vediamo, tornando su Fergusson, *il colore di un cielo ancora notturno come in un sonno d'infanzia,* tra il pallore dell'alba e il rassicurante suono di acque calme.

La descrizione di questo cielo suggerisce anche molto altro. Oltre all'efficacia dell'immagine di trasparenza, di nitidezza, che offre la materia preziosa, sappiamo che il cielo è orientale. Dante sceglie l'oriente come punto cardinale per l'inizio della sua risalita per il valore che questo ha nell'ambito del simbolismo sacramentale: è il luogo sacro di ogni rito, per Sant'Ambrogio *ad oriente converti* significa *renuntiare diabolo.*[xvii] Non è però la portata simbolica di questa scelta e di quella della pietra, basata sulle informazioni a disposizione dell'autore sui lapidari medievali, a colpirci particolarmente, ma il modo in cui i due termini vengono messi in rapporto tra loro, in un perfetto incastro che può generare un circolo. *L'oriente è indicato attraverso il colore di uno zaffiro e questo zaffiro è uno "zaffiro orientale".* È chiaro come si crei un gioco di specchi.

Allo stesso modo procedono altre due grandi invenzioni poetiche, che Borges enumera come grandi metafore, dopo aver brevemente citato degli esempi tratti dalla poesia sassone, che sembrano avvicinarsi al più approfondito studio sulle Kenningar, in *Historia de la Eternidad,* raccolta che, come abbiamo già detto, presenta già la tematica del saggio che stiamo analizzando. L'autore ci propone un verso di Byron dalle *Hebrew Melodies* (1815), in cui ci si immagina una donna che è anche la notte, che è a sua volta una donna, in un circolo continuo, e un verso di Browning del 1868 che parla di una donna per metà angelo e per metà uccello: dal momento che l'angelo è già di per sé metà uccello, il verso ci presenta una possibilità di suddivisioni infinite, mi azzarderei a dire quasi di gusto zenoniano.[xviii]

Mi sembra, in questo contesto di continui rimandi, interessante citare la poesia che Borges in *La rosa profunda* (1975) dedica a Browning: *Browning decide di essere poeta:*

> *Si una mujer comparte mi amor*
> *Mi verso rozará la décima esfera de los cielos concéntricos;*
> *Si una mujer desdeña mi amor*
> *Haré de mi tristeza una música,*

---

te/donde un oscuro río pierde el nombre/ así habré de caer. Hoy es el término": non solo è forte la somiglianza dell'episodio, ma anche i versi sono chiaramente ripresi da "fuggendo a piede e 'nsanguinando il piano", "quivi perdei la vista" e "là, 've il vocabol suo diventa vano". Trascuro in questa sede una più completa analisi di questa poesia borgesiana sia per la sua affinità con alcune tematiche dell'argentino che non mi sembrano particolarmente utili per il mio discorso, sia perché una tale analisi è già stata affrontata e ripresa abbondantemente. Si vedano i testi di Paoli e Ricceri citati in precedenza.

[xvi] F. Fergusson: *Dante's Drama of mind. A modern reading of Purgatorio*, Princeton 1954.

[xvii] L'osservazione è di Ezio Raimondi, in *Lectura Dantis Scaligera,* marzo 1962.

[xviii] Più volte infatti l'autore argentino ha ripreso ed analizzato i paradossi di Zenone, che il padre gli aveva fatto conoscere ed apprezzare fin da giovanissimo.

Un alto río que siga resonando en el tiempo.

Credo sia impossibile non vedere qui anche alcuni tratti dell'amore di Dante per Beatrice, argomento su cui torneremo nel capitolo successivo.

In nota è inserita anche la strofa iniziale delle *Soledades* di Góngora: Borges vede nel trattamento dell'immagine dello zaffiro una grossa differenza, laddove in Dante c'è la delicatezza, Góngora si fa deliberatamente rumoroso. Già nel testo citato sulla metafora, l'esordio delle *Soledades* era stato tacciato di grossolanità ed eccessiva enfasi. Con il maggior rigore che quello studio proponeva, inoltre, l'autore aveva indicato la provenienza comune delle immagini, rintracciata in *Esodo,* 24, 10, dove un pavimento di zaffiro è descritto simile al cielo quando è sereno.

Quel che mi stupisce è che non sia stata appuntata da Borges l'affinità con un immagine proposta da un autore a lui tanto caro: penso ai versi in cui Coleridge, nelle sue note pubblicate postume, paragona il cielo azzurro ad un bacino con l'interno di zaffiro: *an inverted goblet, the inside of a sapphire basin*, *perfect beauty in shape and colour.* Credo Borges conoscesse il testo, perché da questa raccolta di scritti deriva anche una delle immagini preferite - l'uomo che torna dall'aldilà con una rosa - e spesso citate da Borges dell'inglese.

La breve antologia che il verso dantesco ha suggerito a Borges, non senza indugio, si chiude con un verso di Milton, e direi che, nei confronti di Milton, Borges ha avuto non pochi indugi, sebbene non lo dimentichi. Verso assurdo per la ragione, ma non per l'immaginazione, che da Borges è solo suggerito, non analizzato. Questa sua assurdità, ammessa dall'immaginazione, è l'elemento che lega il saggio a quello che segue, che analizza l'aquila del paradiso di Dante e il Simurg: l'aquila inverosimile, il Simurg impossibile, nello stesso modo in cui è impossibile il verso (IV, 323) di *The Paradise Lost.* Borges ha spesso ripreso il poema che narra della figura leggendaria del Simurg.

Il saggio a riguardo, inserito nella raccolta, è del 1948; dobbiamo però far risalire la prima esposizione del tema al 1944, in *Ficciones,* in una nota del racconto *La ricerca di Almotasim,*[xix] qui la proposizione della trama è molto simile a quella del saggio e a quella che appare nelle altre, numerosissime riprese che vediamo in *Discussion,* nella *nota su Walt Whitman,* in *Otras Inquisiciones,* nell'*Enigma di Edward Fitzgerald,* nell'*Oro de los tigres* del 1972, nel *Libro de Arena* del 1975, nel racconto *Il Congresso*, che analizzeremo brevemente anche per un riferimento alla Beatrice dantesca; l'ultima citazione è di poco precedente alla morte dello scrittore ne *I Congiurati*.

Importantissimo l'inserimento della figura del Simurg anche nel lavoro scritto in collaborazione con Margarita Guerrero: *Manual de zoologia fantástica* del 1957. Nel prologo di quest'opera leggiamo una riflessione importantissima per il tema degli studi che stiamo analizzando. Gli autori si sono accorti che, nonostante le infinite possibilità combinatorie che l'umanità ha a disposizione per la creazione di mostri o animali fantastici, il numero di questi è straordinariamente basso: *La zoologia dei sogni è più povera di quella di Dio.* S'è notato che molte di queste creature non hanno un significato a noi chiaro, ma che c'è in esse qualcosa che *s'accorda all'immaginazione degli*

[xix] Anche Tommaso Scarano evidenzia questo fatto, ma pone erroneamente il racconto in *Historia de la Eternidad*, forse confondendo le numerose riprese di alcuni passi di quella raccolta in questi saggi.

uomini. Ci sono animali che - nel prologo è riportato l'esempio più lampante dei draghi, ma vedremo che Simurg, Fenice e gli animali del Yggdrasill della mitologia norrena non sono poi tanto distanti tra loro - sono sorti dalle immaginazioni umane in luoghi ed epoche diversi.

Il Simurg è un uccello che vive sull'albero dei semi, da cui sono generate tutte le piante, che è posizionato accanto all'albero dell'immortalità, il suo compito è quello di far cadere i semi a terra (si noti la vicinanza cui accennavo con l'albero Yggdrasill, albero cosmico su cui vivono uccelli diversi, con funzioni diverse). Ha proprietà magiche e taumaturgiche, per alcuni aspetti s'avvicina alla Fenice, per altri, molti di più al Roc.

Quello che interessa particolarmente Borges è però la leggenda riportata nel poema persiano del XIII secolo di Farid al-Din 'Attar. La trama è semplice ed allegorica, rappresenta il pensiero della setta dei Sufi: tutti gli uccelli del mondo si radunano per decidere chi sarà il loro re. L'upupa, che è il più saggio fra loro, li convince ad intraprendere la ricerca del leggendario Simurgh. Gli uccelli devono attraversare sette valli prima di raggiungere il Simurgh: la valle della ricerca, la valle dell'amore, la valle della conoscenza, la valle del distacco, la valle dell'unificazione, la valle dello stupore, e infine la valle della privazione e dell'annientamento, devono anche sorvolare mari dai nomi spaventosi. Quando i soli trenta uccelli rimasti raggiungono il luogo dove il Simurg vive, si accorgono che essi stessi sono il Simurg, che è ciascuno di loro e tutti loro. Questo finale cela un gioco di parole in lingua persiana fra "*Simurg*", il nome dell'uccello mitico, e "*si murgh*", che in persiano significa appunto "trenta uccelli". Vediamo delle analogie con l'aquila dantesca che dice *io* e non *noi,* la sua voce è come un unico profumo che si sprigiona da tanti fiori, l'aquila però è una creazione momentanea, coloro che la compongono rimangono i re giusti.

Il Simurg invece è inestricabile, perché gli uccelli che lo guardano, lo sono. Ecco che Borges può dire che quell'emblema tanto perfetto che è l'aquila del Paradiso è superato, un secolo prima, virtualmente, da questa figura persiana. Dice che l'emblema dell'aquila nella creazione, sottolineo precedente, di Farid al-Din 'Attar è incluso e corretto nell'immagine del re degli uccelli: dietro l'aquila c'è, per Borges, il Dio individuale di Roma, di Israele, mentre dietro il Simurg c'è il panteismo.

Non è insolita l'idea, in Borges, di opere che comunicano tra loro nonostante un impossibilità spaziale o cronologica, la cosa non dovrebbe troppo stupire e non andrebbe neanche intesa come un semplice gioco dell'assurdo, per quanto i meccanismi letterari che ne conseguono sono di per sé molto efficaci. Nel Prologo a *Uomini Rappresentativi* di Emerson, vediamo che l'argentino riporta le idee dell'autore che vede negli eroi splendidi esempi delle possibilità di ciascun uomo. Per Emerson un grande poeta è la prova delle facoltà poetiche di ogni uomo, un grande visionario la prova della facoltà di estasi e così via. Ecco che emerge la filosofia del monismo, nei confronti della quale Borges s'è dimostrato sempre molto entusiasta, pur rimanendo cauto di fronte alla possibilità o meno di aderirvi al di là della riflessione letteraria. Sono direttamente riportate le parole di un saggio[xx] di Emerson: *Si direbbe che una sola persona abbia composto*

[xx] *Essays,* 2, 8

tutti i libri che sono al mondo; esiste in essi una tale unità centrale da risultar innegabile che sono opera di un solo gentiluomo onnisciente.

Si può trovare la stessa citazione in *Otras Inquisiciones*, accostata ad altre proposte di natura simile, come quella di Shelley che opinò che tutti i poemi del passato, del presente e del futuro sono frammenti di un unico poema infinito; o quella ancor più efficace che Valéry espresse nel 1938, alla quale Borges si sentì di aderire: *La storia della letteratura non dovrebbe essere la storia degli autori e degli accidenti della loro carriera o della carriera delle loro opere, ma la storia dello Spirito come produttore o consumatore di letteratura. Una simile storia potrebbe essere portata a termine senza menzionare un solo scrittore.* Parole che ricordano molto anche il progetto del critico italiano Francesco Flora, che pensava ad una storia della letteratura italiana che non avesse bisogno di alcun nome.

Ad ulteriore conferma di queste idee, in una conferenza all'università della Columbia del 1980, interrogato circa la questione dell'anacronismo letterario, Borges riflette sul fatto che forse questo anacronismo non esiste: ci dice che - per quanto riguarda la contemporaneità, ma potrei dire una contemporaneità relativa che può unire coordinate temporali non troppo ristrette - *stiamo tutti scrivendo lo stesso libro, e stiamo anche pensando le stesse cose*.

Tornando più vicini al paragone tra l'aquila e il Simurg, e allo strano suggerimento di un testo posteriore perfezionato da quello anteriore, senza che questi alcuna possibilità di incontro, mi sembra interessante accennare a quanto Borges pensava del concetto di precursore. Domenico Porzio, nella sua introduzione alla raccolta italiana delle opere complete, riporta un dialogo in cui Borges afferma che le influenze in letteratura sono lecite, sottolineando però, in altri punti, che è lo scrittore a creare i suoi maestri e non viceversa, in quest'ottica di una costante rilettura come arricchimento dei testi. La legittimità delle influenze è proclamata nell'apprezzamento che è rivolto al film tratto dal *Deserto dei Tartari* di Buzzati, ricco certamente di spunti kafkiani. Ed è proprio nella ricerca dei precursori di Kafka, in *Otras Inquisiciones,* che emergono altri aspetti significativi per questo discorso. La lettura del poema di Browning *Fears and Scruples* profetizza l'opera di Kafka, ma quello che ci interessa è che sia proprio la nostra conoscenza di Kafka ad alterare, ad affinare, la nostra lettura del poema precedente. In quest'ottica Borges può dichiarare:

> *El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, come ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres.*

Credo che questa sia la chiave di interpretazione per quello che è sempre stato un atteggiamento, umano oltre che intellettuale, che ha fortemente caratterizzato lo scrittore argentino, ovvero la sua umiltà, a volte quasi eccessiva, ma che mai ha toccato la falsa modestia; sempre sincera e ragionata. Un sentimento che dunque nasce dalla correttezza nei confronti del modo in cui lo scrittore ha scelto di accostarsi alla letteratura, un modo che ha messo sullo stesso piano la creazione poetica e la lettura, come momenti ugualmente influenti sull'atto culturale. Una visione che ha denotato anche stilisticamente l'opera borgesiana, che esprime l'essenziale, nel rispetto del lettore, del suo tempo, del suo impegno. Perché inutili sono i panegirici attorno a opere che sono in ogni modo, se non già scritte, già *in nuce* nell'essere umano.

L'idea dell'impossibilità dell'individualità in letteratura è inoltre espressa da Borges nella quartina che apre la poesia *Ariosto e gli arabi*, in *El haceador*:

> *Nadie puede escribir un libro. Para*
> *Que un libro sea verdaderamente,*
> *Se requieren la aurora y el poniente,*
> *Siglos, armas y el mar que une y separa.*

L'idea di un poema universale, la visione affascinata e quasi poetica dell'enciclopedia, l'idea che con gli anni necessari a disposizione tutti potremmo scrivere l'Odissea, la biblioteca come universo, sono costanti riprove di questa fede.

Così come la povertà del catalogo degli animale fantastici, anche la ricorrenza del sogno è qualcosa che appartiene al genere umano; Jung ne ha cercato spiegazioni scientifiche, la letteratura ne ha sempre portato l'evidenza in sé. Borges ha fatto della sua ristretta rassegna di sogni ricorrenti un'interessante spunto artistico. Ha costantemente citato e rivisitato i suoi incubi di labirinti e specchi, e mi sembra interessante riscontrare che i meccanismi degli incubi sono sempre gli stessi, in persone di culture diversissime. Chiamiamoli archetipi, o frutti dell'inconscio collettivo, sempre staranno a denotare una imprescindibile caratteristica dell'animo umano.

A moltissimi sarà capitato, e la cosa ha un impatto su di noi anche ignorando qualsiasi studio sull'inconscio, di sognare un labirinto, le nostre immagini deformate, la persona amata che si trasforma in un altro (questa l'immagine della *Divina Commedia*, in cui al posto di Beatrice troveremo un sene, immagine - dalle evidenti qualità oniriche, degli incubi peggiori - che rivedremo nell'ultimo saggio che analizzeremo), allo stesso modo i poeti hanno sognato emblemi che provengono dalla stessa zona comune. Costantemente, nell'analizzare i testi, Borges usa il verbo *sognare* collegato all'atto creativo.

Quante volte ci dice che Dante ha sognato! Si riveda, oltre ai saggi su Ugolino e Francesca, la già citata poesia *Inferno, V, 129*, o ancora la poesia *Il labirinto* in *Atlante,* che rappresenta un incatenarsi senza soluzione di sogni che ruotano attorno al labirinto cretese, tra cui anche quello del Minotauro dantesco.[xxi] Questa idea di una letteratura unica, ma dilatata nello spazio e nel tempo permette a Borges di dichiarare, e così di giustificare molto del suo modo di approcciarsi alla ricerca e alla critica, che - la citazione proviene anch'essa dai dialoghi con Domenico Porzio - *fortunatamente non apparteniamo ad una sola tradizione, possiamo aspirare a tutte.*

La chiusa del terzo saggio che fa parte di questo discorso, *Dante e i visionari anglosassoni*, è un brevissimo e chiarissimo compendio di quanto abbiamo detto finora:

> *Un gran libro como la* Divina Comedia *no es el aislado o azaroso capricho de un individuo; muchos hombres y muchas generaciones tendieron hacia él. Investigar sus precursores no es incurrir en una miserable tarea de carácter jurídico o policial; es indagar los movimientos, los tanteos, las aventuras, las vislumbres y las premoniciones del espíritu humano.*

[xxi] Analizzato per l'interessante inversione di prospettiva anche nel *Manual de zoologia fantástica.*

In questo saggio, la *Commedia* è analizzata nell'ottica di una relazione più tradizionalmente lineare: Borges è colpito dal fatto che Dante abbia riservato un posto tra gli spiriti sapienti della "quarta famiglia" dei Beati del canto X del Paradiso a Beda.

Il canto, si è spesso notato, completa la biblioteca ideale che Dante aveva cominciato a mostrare nel limbo; mi sembra più che condivisibile l'idea che questo luminoso trionfo dei sapienti cristiani richiami inevitabilmente, per un evidente contrasto, il nobile castello.[xxii] Sappiamo che Dante pone Omero a capo della nobile schiera di poeti, e sappiamo che Dante non lesse mai Omero, ma quanto di lui conosceva, da Virgilio e da altre fonti, gli bastava per dargli quel ruolo di preminenza. Dunque non possiamo sapere quanto Dante potesse realmente conoscere di un personaggio che è solo tanto velocemente citato.

Beda, per la sua *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* del VIII secolo, è considerato il padre della storiografia inglese, scrisse inoltre sui più svariati argomenti: esegesi biblica, musica, retorica, poesia, scienza, etc. Borges è colpito dal fatto che, nel suo parlare di tutti gli argomenti dello scibile, il venerabile scelga deliberatamente di tacere sulle mitologie pagane dei suoi luoghi, privandoci così di tante conoscenze, perfettamente in linea con la sua volontà di eliminare quei ancora forti retaggi non ortodossi dalla mentalità delle sue genti. Nella già citata *Things that might have been,* tra le affascinanti cose che sarebbero potute esistere, ma che non ci sono state, c'è anche *El tratado de Mitología sajona que Beda no escribió.*

Credo Borges ne sapesse di Beda assai più di quanto Dante potesse conoscere. Sappiamo infatti che l'argentino ha analizzato i testi di Beda nella sua opera sulle letterature germaniche medievali. In questo lavoro,[xxiii] e ciò chiude perfettamente il circolo dei tre saggi che stiamo visionando, Borges mette in relazione la versificazione della visione di Tundalo del XII secolo - che troviamo per l'appunto anche in apertura del saggio sul Simurg come esempio di un possibile modo estremamente negativo di combinare diverse parti animali (il mostro che tormenta i dannati nell'inferno di Tundalo) - e le visioni di Beda: le visioni di Tundalo ricordano quelle di Beda, che ricordano quelle di Dante.

Qui Borges, e da questo vedo la maggior linearità di cui parlavo, corregge il verbo ricordare con quello di prefigurare. Passa poi a riassumere brevemente due delle varie visioni ultraterrene che Beda riferisce e in cui sono evidenti delle vicinanze con l'opera dantesca: il ruolo del fuoco, alcune pene, passaggi avvenuti in circostanze inspiegabili e l'abbandono da parte della guida, sono le analogie le più immediate. È qui già intravista da Borges quella fusione di esperienza personale e meraviglioso che non ha a che vedere con le consuetudini allegoriche medievali, ma che sarà punto di forza di Dante. Di un Dante che, ricordiamolo, Borges non inserisce tra i visionari,

---

[xxii] Fiorenzo Forti, in *Lectura Dantis Scaligera* del marzo 1964, ben osserva che, per quanto la rassegna sia tacciata di maggior freddezza rispetto a quella infernale, che permetteva la pietà che s'addiceva al luogo, negli epiteti vediamo un maggior impegno definitorio.

[xxiii] *Antiguas literaturas germánicas,* 1955, in collaborazione con Delia Ingenieros. Del 1966 è l'edizione riveduta, con la collaborazione questa volta di Maria Esther Vázquez, con il titolo *Literaturas Germanicas Medievales.*

perché la visone è qualcosa di breve. La *Divina Commedia*, non può rientrare in questa categoria, al contrario dei racconti registrati da Beda, o della storia di Tundalo, o delle visioni, certe per l'argentino, di Swedenborg; Dante assimila il modo visionario in uno schema più lucido e razionale.

L'interrogativo più importante su cui ruota la questione del saggio è se Dante avesse letto o meno Beda, la risposta è probabilmente negativa secondo Borges, perché una storia della vaga Inghilterra non avrebbe attratto particolarmente un letterato italiano. Nel medioevo però si aveva più fiducia nella gente, nella sincerità dei riferimenti letterari che erano riportati da lontano; come Dante dunque ha avuto fiducia nella grandezza di Omero, così ha potuto inserire Beda tra i saggi nel paradiso. Dunque, per noi, per scoprire lo straordinario meccanismo della creazione letteraria al di fuori dell'individualità, "*que Dante conociera o no las visiones registradas por Beda es menos importante que el hecho de que este las incluyó en su obra histórica, juzgándolas dignas de memoria*". Beda non è l'unico personaggio che suscita delle perplessità nel ritrovarlo in questo canto, che è stato connotato come canto del cerchio, per diversi aspetti. Più volte Borges ha sottolineato che la presenza di Sigieri da Brabante è ancor più interessante.

L'interesse della critica e dello stesso Dante nei confronti di questo personaggio è assai più rilevante. Il filosofo del XIII secolo, fu uno spirito fortemente sovversivo, era un grande conoscitore di un Aristotele mutuato dai testi averroistici, fu condannato per tredici proposte eretiche e accusato di monopsichismo per le sue teorie sull'anima collettiva. Il suo più forte oppositore fu Tommaso d'Aquino che nel suo capolavoro polemico *De unitate intellectus contra averroistas* ha come maggior bersaglio le speculazioni del fiammingo.

Ben sappiamo che il primo spirito che Dante incontra è l'Aquinate, mentre Sigieri chiude il circolo. Coloro che in terra furono lontani e fortemente ostili, nel Paradiso siedono accanto, riconciliati, come suggerisce Sapegno, nello spirito di quella superiore verità *che entrambi avevano cercato, per vie diverse, ma con eguale purezza di cuore e serietà d'intenzione.* Insieme a loro si muovono in armonia anche Pier Lombardo e Boezio, divergenti anch'essi sulla terra.

Credo di poter affermare che questa ritrovata unità dello sedere affianco in Paradiso, sia stata fonte di ispirazione per il racconto borgesiano *Los Teologos,* in *El Aleph.* Questo testo è tutto imperniato sulla rivalità tra due immaginari dottori del primo Cristianesimo, tali Aureliano di Aquileia e Giovanni di Pannonia. Il contrasto in sé si conclude, come in effetti succedeva sovente nelle dispute teologiche dell'epoca, con la condanna al rogo di uno dei contendenti (Giovanni, nella fattispecie), ma il racconto procede per un altro paio di pagine e si conclude, a sua volta, in Paradiso: molti anni dopo aver assistito, non senza qualche represso senso di colpa, al rogo del rivale, Aureliano muore di una morte simile a quella di Giovanni, è debitamente assunto in Cielo e si trova a conversare con Dio, per scoprire che Questi s'interessa così poco di divergenze religiose da scambiarlo per Giovanni di Pannonia. Ma questa formulazione, aggiunge Borges, indurrebbe a sospettare una confusione nella mente divina. Quindi sarebbe più esatto dire che

> *en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido el acusador y la víctima) formaban una sola persona.*

La rivalità tra i due nasceva dal modo di confutare e di combattere una corrente teologica eretica, la setta degli anulari o monotoni, immaginata dall'autore, che sosteneva, come molte filosofie orientali, che tutta la storia e la vicenda dell'uomo è un circolo e che nulla esiste che non sia già stato e che non sarà nuovamente. Giovanni si era dimostrato superiore nel suo modo di affrontare il problema, l'invidia di Aureliano portò quest'ultimo a decontestualizzare successivamente una parte del discorso contro i monotoni, per volgerla contro il primo in una più tarda battaglia contro una nuova e più pericolosa eresia, quella degli istrioni, conosciuti anche come abissali, speculari o cainiti, questi

> *imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo. También imaginaron que nuestros actos proyectan en reflejo invertido, de suerte que si velamos, el otro duerme; si fornicamos, el otro es casto; si robamos, el otro es generoso. Muertos, nos uniremos a él y seremos él.*

La cosa curiosa è che le parole con cui Aureliano fa condannare Giovanni, le aveva pensate come sue, e poi si era ricordato di averle lette nell'*Adversus anulare*s del suo nemico.

Credo Borges avrebbe incluso se stesso nella setta pensata per il racconto, ovviamente senza arrivare ai limiti di un credo, per quella profonda riflessione che è indubbia fonte per alcuni dei migliori suoi giochi letterari. Si pensi al racconto *El Otro* ne *El libro de Arena* del 1975 in cui l'autore immagina di dialogare con se stesso giovane, ma soprattutto a *Borges y Yo* in *El haceador*, che si apre dicendo *Al Otro, a Borges, es a quien le occuren las cosas*, e si chiude dicendo *No sé cuál de los dos escribe esta página.*

Beatrice: la religione dal dio fallibile[xxiv]

"Ejercicio del verso no te salva [...]
Una sola mujer es tu cuidado,
Igual a la demás, pero que es ella"
-Al triste- *El oro de los tigres* 1972-

Veniamo ora ai due saggi in cui maggiormente emerge il modo di lettura di Borges che scinde, anche se non per contrapporre del tutto, due modalità di interpretazione; la prima che non dimentica mai di individuare e considerare le ragioni logiche tecniche e dogmatiche insite nel testo dantesco, l'altra che considera quelle ragioni che potremmo definire più intime e personali, quella ragione, insomma, che potremmo chiamare del sentimento. I due saggi sono dedicati al rapporto tra Dante e Beatrice; il primo *L'incontro in un sogno,* risale al 1948 ed anch'esso fu utiliz-

[xxiv] Nel testo dell'ottavo saggio dantesco leggiamo: "*Innamorarsi è dar vita ad una religione il cui dio è fallibile*".

zato per l'*Estudio preliminar,* il secondo *L'ultimo sorriso di Beatrice,* è invece per la prima volta pubblicato nella raccolta dei *Nueve ensayos*, anche se Tommaso Scarano, curatore dell'edizione italiana per Adelphi, sostiene non sia arbitrario farlo risalire anch'esso alla fine degli anni Quaranta, periodo in cui gli studi danteschi dell'argentino erano più assidui; una delle motivazioni principali e più convincenti è che c'è una fortissima prossimità argomentativa e discorsiva tra i due testi.

Di continuità possiamo certo parlare anche per i canti del Purgatorio che sono analizzati nel primo saggio, il centro dell'analisi si svolge attorno ai canti XXX e XXXI,[xxv] anche se non mancano riferimenti a quelli che direttamente li precedono e li seguono. La mancanza di forti cesure è riconosciuta all'unanimità dalla critica; la peculiarità di Borges sta nel fatto che qui non lo vediamo minimamente considerare la divisione, messa in secondo piano dalla linearità e coerenza del ragionamento. Una riprova di ciò la riscontriamo in quella che è una delle splendide operazioni di sintesi attuate dall'argentino. Per tratteggiare efficacemente l'episodio dell'incontro di Dante con l'amata, in meno di dieci righe rappresenta la scena, con la tipica umiltà che lo porta a dire *questa, in brutta prosa, la miseranda scena.*

Prima di riferire le interpretazioni tradizionali, Borges sottolinea l'idea di Ozanam per cui l'incontro nel paradiso terrestre sarebbe il nucleo centrale della *Commedia*, idea che s'avvicina alla sua, ma che rivedrà e correggerà, rinforzando la lettura personale in chiave malinconica.

La sintesi riprende tutto il viaggio di Dante prima del momento in cui, non da ciò che vede, ma dallo stupore che sente nello spirito, il poeta percepisce la presenza di Beatrice. Borges indugia anche per qualche istante sul momento dell'abbandono di Virgilio, il *dolcissimo patre.* Nella conferenza al Coliseo di Buenos Aires, già aveva sottolineato l'importanza del tema dell'amicizia nella letteratura, e aveva mostrato quanto fosse particolare e ricca l'amicizia tra Dante e Virgilio, in un rapporto forse unico nella storia della poesia, di sudditanza e superiorità al tempo stesso: Dante si riconosce come un figlio di Virgilio, ma sa che Virgilio è eternamente dannato, è perduto, mentre lui si salverà, da qui la forza delle parole che i due si scambiano.

Virgilio se ne va senza farsi sentire, evitando così le banalità di una scena di commiato, così come se ne andrà Beatrice nel Paradiso. Quando Dante si volta non lo vede più. Il buon duca e maestro lascia Dante nelle mani di Beatrice, una Beatrice che però non è colta nel "ridere felice" come Virgilio aveva detto a Dante che l'avrebbe trovata, così da dimostrare ulteriormente che il suo compito non può in alcun modo superare quella terrazza, non può vedere più in là e deve tornare al suo carcere cieco. Interpretazione attendibile dal punto di vista logico-formale del passaggio del ruolo di guida da Virgilio e Beatrice è quella tradizionale dell'individuare il momento del transito dalla Ragione alla Fede (o secondo una parte della critica il momento di passaggio sarebbe tra la cultura classica e quella cristiana).

Ugualmente attendibili sono le interpretazioni dogmatiche della processione del carro - che prende forma nel canto precedente per trionfare in questo - che sarebbe la chiesa, con i testa-

---

[xxv] Non mi sembra condivisibile la scelta nell'edizione di Franco Maria Ricci, che a fine saggio riporta i canti analizzati, di pubblicare in seguito a questo scritto i canti XXVIII e XXIX.

menti come ruote, attorniato da donne che rappresenterebbero le virtù cardinali e teologali e dagli anziani che simboleggerebbero le sacre scritture, trainato da un grifone, immagine di Cristo.

Apro qui una breve parentesi per riportare una riflessione che Borges propone quasi di sfuggita nella conferenza del Coliseo: l'autore nota un'assenza importante nel poema. Segnala che manca il personaggio di Gesù: *il Gesù che compare nella* Commedia *non è quello dei Vangeli: il Gesù uomo dei Vangeli non può essere la seconda persona della trinità che la* Commedia *esige.*[xxvi] Aggiunge che non sarebbe in alcun modo potuto esserci perché non sarebbe stata giustificabile la sua umanità.

Tornando all'interpretazione del corteo di fronte al quale avverrà l'incontro con Beatrice, ci sono delle questioni che prescindono da quelle logiche, ma che si fanno più aderenti ad una certa 'idea di poetica, e che andrebbero indagate. Al di là dell'allegoria,[xxvii] una donna con tre occhi (la prudenza per la logica), degli animali che di occhi ne hanno piene le ali, le forti tinte che contrastano nella scena, non sono immagini poeticamente belle. C'è chi vede in questo un Dante più volto all'amore del bene che all'arte (Steiner) o chi individua un eccessivo affanno di allegorizzazione (Vitali); molti, con le giustificazioni della logica di cui prima, danno ragionevolezza a quei dettagli che non sfuggono all'epiteto di dubbi.

L'obiettiva complicata bruttezza della processione va però considerata alla luce di un'altra certezza che ci viene dal testo: il fatto che Dante volesse che quella processione risultasse bella (Non che a Roma di carro così bello / rallegrasse l'Affricano). Secondo Borges le immagini che abbiamo accennato, poco importa se alcune di esse provengano dai testi sacri, sembrano appartenere, più che al Cielo, ai cerchi infernali. Ora, per giustificare l'orrore laddove questo dovrebbe essere intransigentemente escluso, dobbiamo metterlo in relazione con l'altro elemento di questa sequenza che stupisce tutti i critici e tutti i lettori; avendo questi due momenti inaspettati una fonte poetica comune. Il carro non riesce a risultarci bello, così come l'entrata in scena di Beatrice è completamente diversa da come ce la saremmo immaginata, da come tutto il poema fino a quel momento ci lasciava presagire; da come lo stesso Dante se l'era immaginata.[xxviii]

[xxvi] Si vedano anche le riflessioni di Borges sul concetto della trinità, in *Historia de la eternidad* II: "*Immaginata di colpo, la sua concezione di un padre, di un figlio e di uno spettro, articolati in un solo organismo, sembra un caso di teratologia intellettuale, una formazione che solo l'orrore di un incubo ha potuto partorire. L'Inferno è una semplice violenza fisica, ma le tre inestricabili Persone comportano un errore intellettuale, una infinità sommersa, speciosa, come di specchi opposti. Dante volle descriverle mediante una sovrapposizione di circoli diafani, di diverso colore; Donne, mediante complicati serpenti, ricchi e indivisibili.* Toto coruscat trinitas mysterio, *scrisse San Paolino; corrusca in pieno mistero la Trinità*".

[xxvii] Un'importante riflessione di Borges sull'allegoria, e sull'allegoria dantesca nello specifico, la si può trovare in *Otras inqusiciones*, nel testo - che riprende quello di una conferenza letta nel Colegio Libre de Estudios nel 1949 - su Nathaniel Hawthorne. L'autore mostra l'idea della confutazione delle allegorie di Croce (filosofo e critico da lui amatissimo, anche se non sempre affine per idee) e la difesa delle stesse da parte di Chesterton. In linea con quanto abbiamo detto nel capitolo precedente, Chesterton avrebbe, con un testo anteriore, confutato la confutazione di Croce.

[xxviii] L'osservazione, riportata nel saggio da Borges, è di Theophil Spoerri, *Einführung in die Göttliche Komödie*, Zürich 1946.

Eugenio Chiarini[xxix] sostiene che dalla prima parola che pronuncia Beatrice, il canto sembra orchestrato sulla tonalità di dominante della sua voce, l'osservazione è efficace, ma quel primo accordo non è di dominante, la prima parola che lei pronuncia, il nome di Dante, che sentiamo pronunciato per la prima volta, è costruito su una fortissima, inaspettata, dissonanza. Nelle parole di Beatrice non c'è nulla di quello che le ultime parole di Virgilio avevano fatto di quel Dante dal *libero, dritto e sano arbitrio*.

Dante, è mosso nell'animo prima ancora di accorgersi della presenza di Beatrice, sente già quell'amore che tante volte lo aveva trafitto a Firenze,[xxx] dopo dieci anni *passa in lui, e torna arcanamente a soggiogarlo, la potenza dominatrice dell'antico amore.*[xxxi] Beatrice è severissima e infliggerà una terribile umiliazione a Dante; nel vederlo piangere non si scompone e anzi sembra annunciargli che gli farà versare ancor più lacrime e sembrerà voler mettere il dito nella piaga nel ripercorrere con parole bellissime (che Dante le mette in bocca) la vicenda terrena dell'amore del poeta nei suoi confronti. Questo perché la finzione di quell'incontro non riesce (e l'avrebbe voluto) modificare il passato, lo ripropone immutato, immutabile, e, peggio, eterno.

Borges ci fa accorgere che tendiamo a dimenticare, un fatto rilevante, e aggiungerei che forse è lo stesso Dante (costantemente memore del pietoso dettaglio) che cerca di farcelo scordare:

> *Que Dante profesó por Beatriz una adoración idolátrica es una verdad que no cabe contradecir; que ella una vez se burló de él y otra lo desairó son hechos que registra la Vita Nuova.*

E ancora:

> *Infinitamente existió Beatriz para Dante. Dante muy poco, tal vez nada, para Beatriz.*

Ecco che si può tornare alla tesi di Ozanam e correggerla. Secondo il commentatore, Dante avrebbe intrapreso la scrittura del poema per celebrare Beatrice, secondo Borges, ha edificato la triplice architettura della *Commedia* per introdurre l'incontro con Beatrice.[xxxii] Vedremo come nel secondo dei saggi rinforzi con parole ancor più efficaci lo stesso concetto.

Dante col suo amore sfortunato ha giocato con la finzione di ritrovare la sua amata per mitigare la tristezza, vediamo lo sforzo di uno sventurato per vedersi felice, anche nella coscienza dell'illusorietà di quella visione, di quel sogno che, proprio perché di sogno si tratta, è macchiato di ostacoli e immagini mostruose. Ecco che per Borges questi ostacoli, queste macchie sono la

---

[xxix] *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Novembre 1963.

[xxx] I critici tendono a vedere un Dante più maturo nei confronti del suo sentimento nei confronti dell'amata; le sensazioni descritte in questo canto mi sembrano però suggerire un'impossibilità di evoluzione razionale nel sentimento amoroso, che rendono, nell'ottica con cui lo stiamo considerando, tanto poeticamente efficace il canto.

[xxxi] *ibidem*.

[xxxii] *"L'incontro pone il soggetto amoroso (che è già estasiato) nello sbalordimento di chi si trova a vivere un fatto sovrannaturale"*, osserva Roland Barthes in *Frammenti di un discorso amoroso*, 1977, libro in cui si conferma ogni amore reale e letterario: come non sentire lo stupore di Dante in queste parole?

comune origine della severità della donna e della bruttezza di alcuni degli emblemi del carro; a questo punto sembra evidente che l'episodio successivo - quello in cui, mentre il carro è attaccato da animali feroci, Beatrice scompare ed al suo posto appaiono un gigante e una prostituta sfacciata - non ha bisogno delle complesse interpretazioni in chiave simbolica o allegorica, dal momento che quelle mutazioni altro non sono che il prosieguo comune di un incubo e delle crudeli trasformazioni che spesso esso prevede.

Aggiungerei qui la questione sulla barba di Dante: quando Beatrice sgrida il poeta con sprezzo gli dice di alzare la barba, non il viso o il mento. La critica ha dato diverse interpretazioni. Ci potrebbe essere un doppio senso linguistico tipico della zona toscana, potrebbe essere che Dante avesse effettivamente la barba (c'è chi ridicolmente lo sostiene con grande sicurezza) e c'è una terza possibilità che è quella che qui ci sembra più importante: Beatrice "presta" - e per l'analogia onirica che stiamo sostenendo mi sentirei anche di togliere le virgolette - la barba a Dante, che non l'aveva, per poterlo velenosamente ferire.

Le ultime battute di questo saggio che rivede il primo incontro con Beatrice ritornano su quanto era già stato colto da Borges nel precedente scritto sull'episodio[xxxiii] di Paolo e Francesca: una volta riesaminati e riletti questi versi, può confermare la sua idea per cui Dante, forse senza volerlo o senza accorgersene direttamente, ha creato il verso 135 del quinto canto dell'Inferno "*con espantoso amor, con ansiedad, con admiración, con envidia*".

C'è un altro aspetto di questa sequenza che va considerato, su sui la critica s'è soffermata a lungo in un dibattito a cui Borges non prende parte direttamente, ma in cui penso lo si possa inserire grazie ad alcuni suoi testi slegati dalle analisi dantesche. Molto si è discusso sul motivo centrale del rimprovero di Beatrice. Le informazioni che Dante ci fornisce sul suo traviamento sono piuttosto vaghe e possibili di diverse interpretazioni. Molte le congetture a riguardo,[xxxiv] una di quelle più frequentemente quotate - che io credo non essere l'unica, ma una parte del discorso più ampio in cui ne rientrano molte -[xxxv] è quella che vede a Dante imputato l'abbandono del vero amore e del bene a favore di uno smarrimento nelle false bellezze della filosofia e della poesia. Dante si rimprovera attraverso le parole di Beatrice, Borges si accusa di un simile peccato in una delle sue più sincere poesie, *El Remordimiento:*

> *He cometido el peor de los pecados /que un hombre puede cometer. No he sido /feliz. Que los glaciares del olvido /me arrastren y me pierdan, despiadados. /Mis padres me engendraron para el juego /arriesgado y hermoso de la vida, /para la tierra, el agua, el aire, el fuego. /Los defraudé. No fui feliz. Cumplida /no fue su joven voluntad. Mi mente /se aplicó a las simétricas porfías /del arte, que entreteje naderías. [...]*

[xxxiii] Come abbiamo già visto, il racconto non ha nulla di episodico. Il termine è di comodo.

[xxxiv] Francesco Mazzoni, in *Lectura Dantis Scaligera*, Dicembre 1963, ci dice che non è così indeterminato il "traviamento" e lo interpreta, lettura che trovo estremamente ricca ed interessante, come un prevalere del tempo sull'eterno.

[xxxv] Si veda la questione della molteplicità interpretativa espressa nel capitolo dedicato all'analisi delle riflessioni sul canto del conte Ugolino

Ancora un dettaglio del canto XXXI del purgatorio va evidenziato: Beatrice dopo aver chiesto "per la barba il viso" di Dante, non lo guarda negli occhi, si mostra invece con lo sguardo rivolto al grifone. Lo sguardo di Beatrice è spesso rivolto altrove, così come nel canto XXXI del Paradiso si volgerà nell'eterna fontana.

Credo che non sia del tutto fuorviante accostare un elemento biografico di Borges a questa tematica. Intorno ai quarant'anni Borges si innamorò di Estela Canto, nutrendo nei suoi confronti un amore che si potrebbe assimilare a quella che l'argentino ha individuato come un'idolatria di Dante per Beatrice. Quest'amore, mutuato dalle suggestioni di quello dantesco, è certamente la fonte primaria per il racconto *El Aleph*, che analizzerò più dettagliatamente a breve; è Emir Rodriguez Monegal a fare per primo la comparazione fra Dante e Beatrice con Borges e Estela Canto. "*Se Dante scrisse La Divina Commedia perché era l'unico luogo per stare con Beatrice, Borges scrisse L'Aleph perché era l'unico luogo in cui poteva stare con Estela*". Fu lei stessa a pubblicare una lettera che Borges le inviò, in *Borges a contraluz,* in cui leggiamo che la pensa continuamente, ma sempre di spalle o di profilo; io direi come Beatrice che guarda il grifone o presa dalla contemplazione del divino, lontana da colui che l'ama.

Veniamo dunque a quella che è forse l'analisi più strettamente personale e sentita da Borges dei versi danteschi, quella cioè che riguarda una terzina del XXXI canto del Paradiso, canto che dopo Borges non riusciamo più a leggere in chiave di serena rivelazione, di consapevolezza di Dante: l'argentino l'adombra di una terribile malinconia da cui non ci possiamo - non ci vogliamo - liberare. La terzina 91-93 costituisce quelli che Borges definisce i versi più patetici che la letteratura abbia prodotto, l'autore si stupisce del fatto che la critica non ne abbia colto, al di là di spiegazioni tanto inappuntabili quanto fredde, l'intima sofferenza che racchiudono. Sofferenza che nasce in Dante scrittore, persona, più che nel personaggio.

Ad ogni cielo Beatrice s'è fatta sempre più bella, insieme a lei il pellegrino giunge all'Empireo, dove, con versi di una visibilità che lascia senza fiato, il poeta descrive la molteplice Rosa paradisiaca. Nel pieno di una visione di bellezza, nel momento di massimo entusiasmo in cui "*la forma general di Paradiso / già tutta mio sguardo avea compresa*", quando vorrebbe dirlo alla sua amata, improvvisamente, Dante s'accorge che Beatrice l'ha lasciato; lui la può vedere benissimo grazie alla perfetta limpidezza dell'aria, ma è lontano da lei quanto il fondo del mare dal cielo; il poeta, allora, da lontano, direi dal suo personale abisso scavato nel punto più alto del paradiso, le rivolge una preghiera stupenda (nella quale è innegabile, anche nelle letture più aderenti all'interpretazione allegorica, scorgere un residuo di individualità, di sentimento personale di Dante), dopo di che "*quella, sì lontana / come parea, sorrise e riguardommi; / poi si tornò all'etterna fontana*".

I commentatori vedono in quello sguardo la promessa certa della salvezza, un segno d'acquiescenza, un ringraziamento per la preghiera che la donna mostra di accogliere; ed hanno certo considerato che il momento della sparizione di Beatrice non è neppure accennato, nonché descritto. Per De Sanctis, Dante non si lamenta dell'allontanamento di Beatrice, perché in lui sarebbe bruciato e distrutto ogni residuo terrestre; per l'allegoria, l'interpretazione è corretta, in

realtà quando accanto a lui Dante trova un sene, poco importa che sia San Bernardo, riesce a malapena a chiedere dove si trovi la sua donna.

Ritrovarsi accanto un vecchio è certamente una nuova contaminazione da incubo con cui si macchia il sogno di Dante. Il sogno del poeta che immaginò la scena per immaginarsi con Beatrice: "*Desdichadamente para él, felizmente para los siglos que lo leerían, la conciencia de que el encuentro era imaginario deformó la visión*".

Da qui l'atrocità di quegli elementi: il sene, la terribile fugacità del sorriso, dello sguardo, l'eternità dell'unico gesto di distogliere il viso. Certo Dante ha la promessa della salvezza, ma non ha Beatrice. Roland Barthes nel suo *Frammento di un discorso amoroso,* nota che *nella sfera amorosa, le ferite più dolorose sono causate più da ciò che si vede che non da ciò che si sa.* Dante sa che si salverà, ma ciò che vede è Beatrice che gioisce della visione di Dio; sempre con Barthes, le immagini da cui l'innamorato è escluso, risultano crudeli. Paolo può piangere con Francesca, Dante non può sorridere con Beatrice, lei lo fa senza prenderlo in considerazione.

Per Borges l'orrore di quel momento emerge dalle parole scelte dal poeta, parole che vediamo collegarsi in un meccanismo di contaminazioni, ad esempi il "come parea", si riferisce a "lontana", ma irrimediabilmente finisce per adombrare il "sorrise". In quest'ottica è giustificata la traduzione del Longfellow, accusata spesso di eccessiva divergenza con il testo.[xxxvi]

Il fascino esercitato su Borges dalla figura di Beatrice e dal rapporto con Dante non si esaurisce in questi due saggi: c'è un personaggio di nome Beatrice nel racconto *El Parlamento* ne *El libro de arena,* una giovane ragazza che diventa amante del protagonista, ma che, non volendosi legare a nessuno, se ne va cercando di evitare l'enfasi di un addio; possibili gli accostamenti dunque tra questa Beatrice Frost e la Portinari, ma certo non particolarmente rilevanti, come altri vaghi accenni nell'opera di Borges; quello che invece risulta interessantissimo è il più certo e inconfutabile accostamento tra la Beatrice dantesca e Beatriz Viterbo in *El Aleph,* racconto del 1945 che da il titolo alla raccolta del 1952. Come già ho accennato, il racconto è stato ispirato dalla relazione di Borges con Estela Canto, si dice che l'idea dell'Aleph provenga dall'immagine di un caleidoscopio che il poeta aveva regalato all'amata, andato in frantumi perché fatto cadere dalla donna di servizio di lei.

Le allusioni a Dante, in questo racconto, sono numerosissime, alcune esplicite, altre più nascoste, sebbene sia particolare il fatto che il richiamo non sia mai apertamente citato. *L'Aleph* è il racconto che è stato considerato come una delle prove più ambiziose della narrativa borgesiana. Come la *Commedia* infatti, tenta di fornire, per quanto vedremo che in Borges non mancano degli intenti ironici, una visione universale del cosmo. Il titolo indica una sfera dalle modestissime

---

[xxxvi] Per quanto Borges sostenesse che a livello d'efficacia del verso, la *Commedia* non sia traducibile, sappiamo che conosceva ed apprezzava la versione di Longfellow, ritenuta da lui una delle migliori esistenti. Sosteneva invece che le traduzioni in spagnolo non potevano essere valide per l'eccessiva vicinanza dei due idiomi, e che gli spagnoli dovevano rassegnarsi a leggerla in italiano; del resto, come suggeriva Cervantes e come riporta Borges, bastano due soldi di lingua toscana per capire l'italiano (per Cervantes era quello di Ariosto).

dimensioni che è una sorta di magico microcosmo, un punto dal quale è possibile vedere ogni luogo dell'universo, un punto che sta allo spazio come il tempo sta all'eternità.

Si notino le reminiscenze dell'Empireo nel fatto che nella sfera si possono vedere tutte le cose nitidamente senza che esse si sovrappongano o ostacolino la visione l'una dell'altra. Il centro del racconto è stato individuato nella descrizione, che occupa quasi un terzo della narrazione, delle cose viste nell'Aleph, anche se moltissimi sono gli altri elementi interessanti e, soprattutto, divertenti.

Il resto della storia verte sul modo in cui si è sviluppato il rapporto, che sbagliato sarebbe definire d'amicizia, tra il narratore e protagonista Borges e il proprietario dell'Aleph, o perlomeno il proprietario dello scantinato in cui esso si trova, il poeta Carlos Argentino Daneri. Nel nome di Daneri è facilmente riscontrabile una contrazione del nome di Dante Alighieri. I due si conoscono perché Beatriz, la donna amata da Borges-personaggio di un amore non corrisposto, sposata ad un altro uomo e morta giovanissima (esattamente come Beatrice), era la cugina di Daneri. L'amata morta permetteva al poeta di consacrarsi alla sua memoria senza il pericolo dell'umiliazione: questo è anche quello che desiderava Dante, che però l'umiliazione l'ha ricevuta. Questa sicurezza verrà anche smontata nel racconto dalle lettere di Beatriz, viste nell'Aleph, che attestano la sua impurezza.

La principale differenza con il rapporto tra i due fiorentini è vista proprio in questa contaminazione impura, in cui non è da escludere una certa portata ironico-grottesca.[xxxvii] Borges ogni anniversario della morte della ragazza fa la sua malinconica visita alla casa del parente, dove poteva osservare i ritratti della scomparsa, si noti il ritratto di Beatriz di profilo, che ricorda le visioni indirette della figura di Beatrice. Quando il rapporto fra i due si fa più stretto, Daneri decide di presentare a Borges il suo poema *La Terra,* che doveva essere una descrizione del pianeta, in cui Borges personaggio vede un'impresa folle, tediosa, priva di qualsiasi valore poetico. Per un po' è esaminato, con una sottile, crudele, divertentissima ironia, il poema. Il punto di svolta l'abbiamo nel momento in cui Daneri, terrorizzato dalla notizia della possibile demolizione della sua casa, decide di mostrare a Borges il tesoro che ha nello scantinato, fonte di quella ispirazione poetica che raggiunge, e cerca ridicolmente di sorpassare, il limite dell'ineffabile. Dopo un breve momento da racconto nero, nella paura di una trappola, si ha la visone dell'Aleph.

La visione dell'Aleph, l'hanno sottolineato in studi separati Alberto Carlos e Roberto Paoli, ma basta conoscere anche vagamente i due testi per individuare questa analogia, è evidentemente molto vicina alla visione di Dio nel Paradiso dantesco.

Borges vede una piccola sfera di quasi insostenibile fulgore, come il Pellegrino Dante è accecato dalla luce paradisiaca; Beatrice descrive Dio come "*la 've s'appunta ogne ubi e ogne quando*",

---

[xxxvii] I biografi di Borges raccontano che quando l'autore chiese la mano ad Estela Canto, lei maliziosamente rispose che prima d'accettare o meno, avrebbero dovuto fare l'amore. Borges rimase profondamente scosso dal fatto che lei fosse così impura e lo terrorizzò il pensiero che potesse essere stata con altri uomini; ecco la probabile origine, in questo racconto appunto dedicato ad Estela, della contaminazione negativa di Beatrice.

l'Aleph è "*uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos*", e di consimili analogie se ne potrebbero elencare molte.

Quella che più colpisce, perché più deve aver colpito il Borges autore del racconto nella lettura della *Commedia*, è l'idea che, nell'osservare nell'Aleph, ad un certo punto il protagonista vede il tuo (di chi legge) e il suo volto, esattamente come riporta Dante: "*mi parve pinta de la nostra effige, / per che 'l mio viso in lei tutto era messo*". L'inconcepibile universo che Borges può vedere nell'Aleph, è "*ciò che per l'universo si squaderna*".

Anche nelle osservazioni su Chesterton, in *Otras Inqusiciones*, si parla di un *paradiso in cui si può scoprire che in fondo gli spiriti dei cori angelici hanno il nostro stesso volto.* E ancora, anche in questo racconto è accennata la storia del Simurg, degli uccelli che vedono se stessi nel loro Dio. Nel prologo ai saggi danteschi, Borges vuole immaginare con i lettori un'illustrazione che, via via che la si osserva e la si penetra, si rivela contenere in sé tutto quello che c'è sulla terra, quello che è stato e quello che sarà, un'illustrazione che sia anche un microcosmo. Ci dice poi che il poema di Dante è quell'immagine di vastità universale, ed ecco che può dire poco dopo che all'inizio la *Commedia* è il sogno di Dante, mentre alla fine può essere molte cose, o tutte le cose.

L'idea di quell'illustrazione è la stessa dell'Aleph, ma Borges non vuole, con la sua tipica umiltà e ironia, assimilarsi a Dante, per questo alla fine del suo racconto finisce per congetturare che l'Aleph, di cui aveva fino a quel momento esaltato le caratteristiche, sia in realtà un falso. Questo, assieme allo stravolgimento di Beatriz, un'infedele che scrive lettere sconce al cugino,[xxxviii] ha portato la critica a vedere il racconto come una parodia; forse sarebbe più corretto vederlo come un omaggio che evita di prendersi troppo sul serio.

Un altro punto che avvicina Borges (sia il personaggio che l'autore) a Dante è quella ineffabilità della visione che porta solo ad alcuni, insufficienti, accenni; che porta Daneri a sembrare uno stupido che rivede le sue parole, nella ricerca dell'espressione, fino a raggiungere il ridicolo

Anche la frustrante impossibilità di fissare nella memoria la visione caratterizza entrambe le rivelazioni. All'alta fantasia di Dante *mancò possa:* a questo venir meno, allo svanire della visione segue l'impossibilità di richiamare la visione alla memoria. Borges chiude il racconto dell'Aleph con queste parole:

> *Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.*

Ecco che possiamo immaginare Dante che, dopo aver colto l'ultimo, sfuggente, sorriso di Beatrice, deve ricordarla eternamente girata di spalle, perché eroso è il suo ricordo della visione amorosa.

[xxxviii] Ancora un accenno biografico, forse un pettegolezzo, che ci offre un ottimo esempio della formidabile ironia di Borges. L'autore consegnò il manoscritto de *L'Aleph* ad Estela Canto; molto tempo dopo la loro rottura, negli anni ottanta, lei vendette il manoscritto per 26 mila dollari, non prima di avergli chiesto il permesso. A quella richiesta, lui rispose: "*Se vuoi vado in bagno ora e mi suicido in modo che il manoscritto abbia più valore*".

Questa perdita dei tratti di un volto è alla base del breve testo che Borges dedica al verso 108 sempre del trentunesimo canto del Paradiso in *El Haceador.* Qui l'argentino considera lo stupore di Dante nel vedere il volto di Cristo, un volto che è un'immagine che si è irrecuperabilmente perduta sulla terra, così come persa è per sempre l'immagine di un caleidoscopio (il caleidoscopio di Estela, che ha originato l'irrecuperabile Aleph?).

La congettura di Borges è che forse un tratto di quel volto è in ogni specchio e che il volto s'è voluto cancellare affinché Dio possa essere tutti. Dante l'ha contemplato nel suo sogno, vedendo il suo viso, Borges ci dice che forse anche noi lo vedremo nei nostri labirinti onirici, ma ce ne dimenticheremo e *no lo sabremos mañana.*

Dormienti siamo in grado di comprendere molto più che nella veglia, la chiarezza della missione di Dante l'abbiamo nel suo stesso sogno. In *Inferno, I, 32,* nella stessa raccolta del testo appena citato, Borges immagina che, appunto in un sogno, al Leopardo venga spiegato che è stato creato da Dio perché Dante lo potesse vedere e potesse usarlo nel suo poema. Il leopardo capisce perfettamente la questione nel mondo onirico, ma è impossibile che, sveglio possa pensare alla sua esistenza come ad uno strumento poetico.

L'autore ci dice che a Dante, prossimo alla morte è stato allo stesso modo spiegato il perché del suo comporre la *Commedia*.

Dante lo capì, ma quando si svegliò perse quel senso.[xxxix]

[xxxix] Si veda anche la poesia, già citata, *Una rosa amarilla* che riaccenna a questa rivelazione.

MODERNIDAD E IDENTIDAD EN SOBRE HÉROES Y TUMBAS DE ERNESTO SÁBATO

IRMA HIBERT

SOBRE HÉROES Y TUMBAS

Sobre héroes y tumbas es la segunda novela escrita por Ernesto Sábato, en 1961. Hoy se la considera la obra más importante de toda su producción literaria, ya que es la síntesis más clara y evidente de su pensamiento filosófico y de su actitud ante la vida. Con este libro el autor consiguió una atención de la crítica y de lectores de todo el mundo. Puede decirse que Sábato, en *Sobre héroes y tumbas*, alcanzó una escritura universal y siempre actual. El libro ofrece una nueva perspectiva desde la cual observar al mundo y analiza las obsesiones del hombre contemporáneo. Hay una clara introspección autobiográfica, que se mezcla continuamente con la vida de los personajes y con reflexiones sobre la historia argentina del siglo XX. La novela abunda en personajes, vidas que se mezclan, lugares, sobre todo de Buenos Aires, como pequeñas ventanas que se abren a la existencia humana: Sábato describe anhelos universales, anhelos de comunicación, li-

bertad, amor, absoluto, eternidad, pero que a menudo son frustrados y condenados por la vida social demasiado opresiva.

Sin embargo, en el libro está presente una "absurda" metafísica de la esperanza, y éste es el rasgo que muestra la madurez del escritor: la vida necesita esperanza, puesto que sin ella parecería un tiempo largo, absurdo y sin valor. *Sobre héroes y tumbas* es realmente la obra maestra del autor, aunque por mucho tiempo la crítica literaria no consiguió apreciarla plenamente, porque se detenía en el análisis de una sola parte de la obra, la más metafísica y surreal, denominada *El informe sobre ciegos*. Por esta parte "extraña" a menudo fue definida como demoníaca, metafísica, delirante, apocalíptica.

Estos sentimientos realmente caracterizan la tercera parte del libro pero son un sólo aspecto de la realidad y del mundo que Sábato quiso representar. El escritor intentó aproximarse íntimamente a las raíces más secretas de los personajes, alcanzando la profundidad típica de las novelas psicológicas tradicionales. En efecto, se puede notar en muchas partes la afinidad con la escritura kafkiana, porque se vive en una dimensión fuera del tiempo, suspendida entre la realidad y la fantasía. Se trata de características presentes también en *El túnel* y, en efecto, a menudo se habló de dos obras paralelas, cuya única distinción estaría sólo en el mensaje final: extremadamente negativo y pesimista en *El túnel*, positivo y optimista, con la fe en la vida en *Sobre héroes y tumbas*.

En efecto, la posición existencialista es la misma en las dos. La diferencia es que en la segunda novela tenemos más de un personaje que intenta realizar su búsqueda, cada uno a su manera, alcanzando así al final conclusiones distintas. Así se mezclan Martín, Alejandra, Bruno y Fernando, y todos son seres representados y descritos en su lucha existencial que los devora, destruye por dentro, los llena y desilusiona como si fueran muñecos, o flores dobladas por el viento. Fundamentalmente se explora la siguiente posibilidad: si algunas personas, que viven cada una en su propio túnel, pueden encontrarse intentando comunicar de manera completa, comprendiéndose e influyendo unas sobre otras, llegando pero al final cada una a su propia verdad y sus propias conclusiones. Sábato quiere explorar y comprender si la vida es un túnel cuyos elementos internos son preestablecidos, o si somos nosotros los que elegimos si las paredes de este túnel-vida van a ser transparentes u obscuras.

Como se nota en el libro los personajes eligen ambas soluciones. Martín y Alejandra son los dos personajes más representativos de estos aspectos opuestos. Martín madura a través del contacto con Alejandra y Bruno, y con ellos intenta realizar una profunda comunicación. También Alejandra lo intenta, pero fracasa. Se puede decir que ambos comprenden, como Castel en *El túnel*, que la búsqueda puede ser sólo personal. Pero mientras Castel y Alejandra se abandonan al pesimismo y a las sensaciones de frustración y absurdidad de la vida, Martín se abre a la esperanza y al optimismo, ya que comprende que la fuerza está en la lucha y que la muerte o el victimismo nunca pueden librar al hombre de la angustia existencial.

Otro rasgo interesante es que todos los personajes son en realidad la representación de la multiplicidad del alma del autor. Flaubert decía que él mismo era Madame Bovary, y esto vale también para Sábato. Sin embargo, si los personajes son la representación del mundo interior de Sábato, ¿como pueden ser tan contradictorios entre ellos? Para comprenderlo, Sábato invita a sus

lectores, aunque de manera indirecta, a fijarse en el propio interior, en lo más profundo de su ser, para entender que los hombres no tienen un sólo aspecto, sino son multíplices, cambian de continuo, nunca son los mismos y en sus almas tienen mil rasgos distintos que, aunque sean contradictorios, les son propios y les caracterizan como personas completas. Sólo una maquina puede ser definida de manera unívoca, irreversible y racional. La única manera de explicar esta "contradicción" de los personajes sabatianos es, casi paradójicamente, aceptarlos a todos como personajes que salieron de un corazón, de un subconsciente que a menudo parece engañar pero que caracteriza al alma de cada ser de manera más absoluta. El corazón de cada hombre es un conjunto de contradicciones y pesadillas, somos una mezcla de generosidad, bondad, bien, mal, egoísmo, odio y otras cosas similares. Si fuera posible dar una definición unitaria y absoluta de todo lo que es el hombre no tendríamos dudas existenciales.

Martín aparece en su lado adolescente, lleno de dudas en el momento en que se asombra a la vida; Bruno es la voz de la madurez a veces demasiado amarga, pero sabia, después de todo lo que le ha traído la vida; Fernando es el lado peor, nocturno, el lado que todos negamos pero que tenemos en los abismos de nuestras almas; Alejandra es la parte fuerte y poderosa, que pero se resigna y no cree en la salvación y la esperanza, como, por el contrario, creen Hortensia y Buchich, los últimos dos personajes que cierran el libro. Estos personajes resultan ser reales, hechos de carne y hueso, porque son materializaciones de la multiplicidad sabatiana. En efecto, la realidad es una de las características más representativas de *Sobre héroes y tumbas*, al punto que los hechos parecen haber ocurrido realmente, como en una crónica, al igual que en *Rojo y Negro* de Stendhal, pero con episodios inventados.

Ayudan este realismo las descripciones de la ciudad en la cual todo ocurre, Buenos Aires. Sábato describe algunas lugares que realmente existen, como la calle Río Cuarto y el parque Lezama, uno de los felices lugares de encuentro de Martín y Alejandra. El autor siente una profunda necesidad de materializar todo lo que estaba cerrado en su fantasía, e introduce en la multitud de personajes inventados algunos reales como Borges, el padre Castellani y el pintor Oscar Domínguez. Esta encarnación de lo imaginario del autor nos testimonia otra vez como la vida y el arte son inescindibles, y como el arte tiene un gran poder liberatorio, porque da la posibilidad de expresar todo lo que conscientemente y racionalmente nunca expresaríamos. Sábato libera sus fantasmas interiores, los libera al punto que se avergonzaba de publicarlos, y si no hubiera sido por la ayuda de sus amigos y de su amada Matilde, como él mismo dice en la primera página del libro, nunca lo habría hecho. Y es esta perfecta unión entre el arte y la vida la que encanta en la novela.

Noticia preliminar

Las primeras palabras que el lector encuentra leyendo *Sobre héroes y tumbas* son las de la noticia preliminar. Es un texto muy breve en el cual el autor nos cuenta el final del libro. Sábato nos comunica desde el principio que Alejandra, que después se descubre ser un personaje fundamen-

tal, ha muerto quemándose en su casa, o mejor en el mirador que le servía como dormitorio. Desde el principio nos priva del ingrediente de la sorpresa, empezando su cuento *in medias res*.

Sábato no invita claramente a una reflexión existencial, sino utiliza lo no dicho y crea un atmósfera de misterio que empuja a descubrir el porque de la muerte de Alejandra. Introduce también el personaje de Ferdinando sin decir quién es, sólo comunicando que, en la noche de la muerte de Alejandra, terminó su informe sobre ciegos. La noticia preliminar es misteriosa, pero captura intensamente la atención del lector.

El dragón y la princesa

El dragón y la princesa es el primer capítulo del libro, y como se puede notar se abre con una imagen simbólica. El lector no puede no preguntarse quiénes son el dragón y la princesa, sin que a su consciencia no se presente una imagen de algo fantástico y surreal que se conecta al mundo de las hadas y de los mitos.

Históricamente el dragón tiene un valor ambivalente, puede representar algo bueno o algo malo. Entonces, Sábato crea un atmósfera de misterio y un presagio de algo oscuro y atormentado y, después de haber conocido a Alejandra, no cabe duda de que es ella el dragón y la princesa al mismo tiempo: con su aire misterioso, su pelo rojizo parece una criatura infernal, una llama eterna en la cual fue creada y a la cual vuelve al final. Es la princesa que busca quien pueda salvarla, perdida en su laberinto interior. Cuando conoce a Martín, ya ha descubierto el dolor de la vida, y vive desilusionada, sin sueños. En su soledad, siente que necesita a alguien que pueda comprenderla, pero para ella será imposible crear una comunicación plena con Marín, y después de un breve período de "felicidad", se aleja en su obscuridad interior.

Toda la primera parte del libro parece un espejo del otro libro existencial de Sábato, *El túnel*. Los dos protagonistas se encuentran casualmente en un parque, como Castel y María en la exposición. Los dos se dan cuenta de que se necesitan de una manera absurda e inexplicable. Y como Castel se enamora de María, así Martín se enamora de Alejandra, y los dos cometen el mismo error. Intentan realizar su personal vacío obsesionando el mundo interior de las dos mujeres amadas. El error fundamental de Castel, María, Martín y Alejandra es el egoísmo. Alejandra y María mueren y no logran comprenderlo nunca, mientras Castel y Martín se dan cuenta demasiado tarde, cuando ya las cosas no se pueden cambiar, pero a ellos por lo menos les queda el conocimiento que la vida es absurda, que desde la absurdidad no se puede salir ni siquiera con la muerte, y que la única salvación es la felicidad que se vive en las cosas simples. Martín será el único que lleva a cabo una vida de este tipo, empezando al final a creer en la vida y en la posibilidad de la salvación por la esperanza. Es terrible, dice el autor que para vivir plenamente el hombre tiene que darse cuenta de que lo absoluto no existe. Es terrible, pero es lo que crea la diferencia entre ser y existir, porque un hombre no puede sentir falta de una existencia plena si nunca ha existido, sino simplemente ha vivido.[i]

---

[i] E. Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Seix Barral, 1981, 32, 37.

Otro elemento existencial que Martín descubre es el valor del tiempo. Nos cuenta su relación difícil con su padre, hacia el cual siempre había sentido sólo una gran pena, que le impedía amarlo, y nunca le había dicho que en realidad le admiraba. A distancia de años cuando recuerda los acontecimientos con Alejandra, se arrepiente pero el padre ya está muerto. Entonces se da cuenta de que la vida se vive en borrador, que las cosas pasadas no se pueden cambiar y que el hombre tiene que vivir sólo su presente, olvidando el pasado sobre el cual no puede influir, y no pensando en el futuro, porque nunca se sabe si el futuro esperado realmente va a llegar antes de que nos coja la muerte.[ii]

La atemporalidad es subrayada por Sábato también con la estructura de la novela. Los planes temporales están mezclados entre ellos: en un momento nos hablan Martín y Bruno, en la página sucesiva hablan Martín y Alejandra en tiempo presente. A veces están descritas cosas del pasado como si ocurrieran en el momento en que las estamos leyendo. Con esta estructura Sábato muestra como el tiempo no tiene un valor universal, y su significado es distinto para cada uno de nosotros. Se vive un tiempo personal de los personajes, exactamente como en la vida humana que de ninguna manera puede ser definida unívocamente. Este valor del tiempo, además, es una constante de la literatura hispanoamericana, donde se potencia el valor del tiempo personal, de la tradición, del tiempo dominado por la naturaleza, y no por exigencias exteriores que ahogan los ritmos naturales de la vida. En *Cien años de soledad* de García Márquez el lector lee cien años de historia de una familia, pero parece que el tiempo no pasa nunca, parece siempre que estamos al punto de principio, y esto ocurre porque se vive una dimensión personal, de mitos y leyendas, de tradiciones de una familia. Con esta dimensión atemporal la narración sabatiana se hace surreal, fantástica y mágica: el autor descubre una dimensión tradicional, un mundo mágico, particular, donde la tradición y la historia se mezclan, haciendo dudar el lector si lo que está leyendo es algo realmente ocurrido o es producto de la imaginación.

La respuesta es que no importa, la fantasía es real tanto como la realidad misma, quizás más real, porque es la verdadera dimensión de los seres humanos. Así que cuando en este primer capítulo se nos presenta a Alejandra y su familia, en realidad se nos presenta una manera de pensar, unos valores ideales y creencias. Sin duda Sábato nos introduce en la historia de la familia porque siente la exigencia de explicar las raíces de la personalidad tan extraña que caracteriza a Alejandra, pero, además, siente la exigencia de fijarse en un mundo fantástico y casi surreal. Así, nos descubre los misteriosos cuentos del abuelo Pancho, la historia del general Lavalle, la historia de la cabeza de la loca Escolástica, el loco tío Bebe, y la no menos extraña mujer de servicio Justina.

A través de los recuerdos de los personajes a veces se introducen en la narración sin ningún prólogo. Parecen flujos de recuerdos que el autor siente la exigencia de expresar, aunque no tengan relación con el asunto del momento. Esto ocurre en particular con el cuento del general Lavalle, del que sólo al final se descubre la coherencia con el resto de la trama: todo el libro es un camino, una maduración, un ponerse a la prueba y comprender, un camino de Martín en particular. Y detrás de este camino, como un fondo y un camino paralelo, está la historia del general

[ii] *ibid.*, 44,45.

Lavalle y de sus hombres. Su camino es lento como el de Martín y nosotros los seguimos a cada paso que dan: la lucha, el hambre, la sed, el cansancio, el miedo a los enemigos, la muerte del jefe, la necesidad de salvar su cuerpo sin vida, la putrefacción y la necesidad de salvar sólo la cabeza de Lavalle en honor de su grandeza para que no la destruyan los enemigos, y al final la salvación y el atravesamiento de la frontera. Sus hombres tienen viva la esperanza no obstante todas las dificultades, continúan siendo leales a los valores en que creen, siguen arriesgando sus vidas para salvar sólo una, la de Lavalle, que para ellos encarna todos sus.

Sábato crea un paralelismo con el camino de Martín, y éste, como los soldados de Lavalle, al final logra abrazar la esperanza y encontrar valores e ideales perdidos. Además la lentitud de la narración de los acontecimientos de Lavalle se contrapone con la rapidez de los acontecimientos de Martín, y eso porque son Lavalle y sus hombres los que desde el principio viven el tiempo real, el único tiempo verdadero. Ellos viven lo que la sociedad de Martín y Martín mismo han perdido: la fe en seres humanos, en las utopías, en los héroes que nos pueden salvar.

En esta dimensión se explica el título del libro: *Sobre héroes y tumbas*. ¿Quiénes son realmente héroes y qué está enterrado en las tumbas? Los héroes son hombres como Lavalle, personas como Hortensia Paz y Buchich - dos personajes clave del final del libro - personajes que continúan viviendo con la sonrisa a pesar de las dificultades, y son capaces de encantarse con las cosas simples y cotidianas como una flor. Personas que creen que utopías son posibles. Y las tumbas somos nosotros, productos de la sociedad moderna, que vivimos no para existir sino para ser, para anularnos en la masa y perder nuestras riquezas y profundas dimensiones interiores. Somos nosotros los verdaderos vencidos, cuyos corazones son oscuros de soledad, como son obscuras las tumbas.

En estas condiciones la locura resulta ser la única manera de escaparse del mundo porque nos da la posibilidad de vivir la vida según nuestros valores, sin la necesidad de confirmarnos a los que la sociedad presenta como únicos justos y reales. Nos da la posibilidad de encerrarnos en nuestra dimensión personal y convertirnos, si queremos, nosotros mismos en héroes; como Martín al final, decidiendo vivir en la solidaridad compartiendo las utopías y la esperanza. En realidad Sábato nos sugiere que para sobrevivir tenemos que ser como Don Quijote, si es necesario luchar contra los molinos a viento, vivir nuestra realidad por muy extraña que pueda parecer al resto del mundo. La locura es un modo para guardar valores en los que creemos realmente.

Cuando nos encontramos con la descripción de la familia de Alejandra, en la cual todos parecen completamente locos, no tenemos que sorprendernos. La locura es un valor, es la expresión de una vida auténtica, única y realmente vivida. Alejandra parece loca pero en realidad es el personaje que desde el principio busca la autenticidad de la existencia, y en su historia familiar tiene la herencia de locura: su tío Bebe es loco, su tía Escolástica lo era también. Incluso su padre Fernando, sobre todo después de su escrito: *Informe sobre ciegos*. En realidad todos ellos están representados de manera metafórica como verdaderos latinoamericanos, son representantes de lo que es el verdadero espíritu del realismo mágico. Es como decir que los latinoamericanos, o mejor, en este caso los argentinos, viven en una dimensión desconocida a los hombres europeos. Viven en una dimensión espiritual, auténtica y mística. No viven en lo material ni en lo racional sino en lo inexplicable, angustioso, en lo "irreal" de la conciencia. En efecto, estos personajes casi nunca

tienen una descripción física, y se caracterizan por sus pensamientos, por sus acciones. Alejandra, por ejemplo, nunca es igual. Una vez Sábato nos dice que tiene ojos verdes, otra vez negros. El aspecto exterior cambia en función del estado interior.

En la historia de la familia de Alejandra el detalle que más sorprende es el de Bonifacio Acevedo. Este personaje también formaba parte de la legión del general Lavalle, pero después de trece años de guerra, durante los cuales no vio a su mujer y a su hija, había decidido escaparse y volver a Buenos Aires. Alguien lo denunció y así fue degollado. Para venganza y castigo los soldados pasaron con la cabeza de Acevedo delante de su casa y golpearon a la ventana. Cuando esta fue abierta tiraron la cabeza a la sala. Su mujer se murió de la impresión y la hija Escolástica se volvió loca. Desde aquel momento se cerró en el mirador con la cabeza de su padre y nunca salió de allí durante 80 años, es decir, hasta su muerte. Entonces otra vez se encuentra el detalle de la locura y de la cabeza que desde este primer capítulo siguen volviendo con un ritmo constante.

Por primera vez el detalle de la cabeza se nombra en la historia de Lavalle y de sus soldados que para salvar algo del cuerpo del jefe muerto deciden de abandonar su cuerpo en putrefacción y salvar sólo la cabeza. Es lógico que los dos detalles no son casuales, en cuanto se cargan de un simbolismo muy profundo. Es suficiente pensar que la historia de la cabeza del general Lavalle se encuentra a lo largo del cuento cuando parece no tener alguna conexión con elementos narrados en aquel momento. Aparece como un elemento intrusivo, irrumpe fuertemente en la narración como para decir al lector de tener cuidado, de no perder de vista el hilo conductor y la idea principal del libro que en realidad se esconde en un detalle pequeño, casi sin importancia.

En realidad el motivo de la cabeza es muy inusual pero muy metafórico. Su función más obvia es la de repetir la distinción del mundo material y el mundo espiritual: explica nuevamente el mundo latinoamericano del realismo mágico, el mundo que nunca puede ser comprendido por ideas, intelecto y la conciencia sino sólo puede ser comprendido por inexplicables esperanzas humanas, hacia cuales el hombre es empujado por el sólo hecho de vivir, de existir, de sobrevivir. Así la cabeza significa de manera muy clara la distinción entre el mundo material, cuyo símbolo es el cuerpo, y el mundo espiritual, interior, el mundo de lo subconsciente que no tiene ninguna conexión con la materia, cuyo símbolo es la cabeza.

En la religión hindú se cree que la parte más alta de la cabeza es el punto a través el cual el hombre se puede conectar con la energía del universo, es decir, con la energía del espíritu eterno que da la vida a todas las cosas de este mundo. Este espíritu se materializa en la materia, no tiene otro modo de manifestarse. Pero la cabeza nos recuerda que el cuerpo es algo que pasa, no permanece, se desintegra, se puede podrirse, destruirse, desaparecer. Mientras el espíritu es lo único que queda, y no puede convertirse en la nada absoluta: puede sólo reencarnarse y seguir viviendo. Los hindúes creen, como creían también los mayas y aztecas que existe un retorno eterno, retorno a la vida, retorno del espíritu.

Entonces se explica porque los soldados de Lavalle estén tan obsesionados por la idea de salvar la cabeza de su jefe, y se explica porqué Escolástica conservó con un cuidado absurdo y loco la cabeza de su padre muerto: intentan salvar lo que realmente es verdadero, la parte importante del ser humano, las creencias, la tradición, valores, ideales, utopías. Conservar la cabeza es conservar

un mundo interior. Al mismo tiempo, la intención de salvar la cabeza-espíritu es la intención de vivir un tiempo personal, un tiempo eterno que no es determinado, que no es el tiempo histórico. La cabeza, entonces, es la metáfora de la unión fundamental entre el cuerpo y el espíritu: para que el espíritu pueda manifestarse necesita el cuerpo, como el amor de la filosofía existencialista que para explicarse tiene la necesidad de la unión de cuerpos, pero lo que importa es lo que anima este amor, una conexión vital y existencial de dos seres.

Los locos verdaderos son los que no creen en nada. Así en *Sobre héroes y tumbas* todos los personajes parecen como locos, como una multitud de Faustus que buscan un sentido, un valor, un significado, que preguntan la existencia, que analizan la vida, que mueren, se sacrifican o se salvan. Parecen una multitud de cabezas que se han olvidado del cuerpo, que pero son obligados a moverse en una sociedad que no tiene, sino anda como un cuerpo amputado de su parte más significativa e importante. Estos personajes-cabeza se parecen a una multitud de Don Quijotes que luchan para mantener vivas las cosas que la sociedad quiere eliminar. Quieren mantener la cabeza, no hipertrofizarla de pensamientos, de racionalismo. Al final todos tenemos que morir pero tenemos la libertad de elegir: si morir como hombres completos o como hombres racionales. Esta hoy en día parece nuestra duda hamlética.

Entonces la cabeza es un elemento lleno de símbolos y subraya ante todo una vida que se mueve en una dimensión de lo fantástico, profundo e imaginario; que pero no es un mundo separado de manera total de la realidad cotidiana de todos los seres humanos. La realidad existe, se nota, se vive pero se considera desde una perspectiva diferente e inusual. Se trata de un mundo que se parece mucho al mundo de los niños que es puro, incontaminado, libre y espontáneo. Sólo en esta dimensión se pueden explicar y comprender los "locos" personajes del libro y el "oscuro" lenguaje sabatiano.

Los rostros invisibles

Con la segunda parte del libro Sábato nos hace entrar más profundamente en los caracteres y en las personalidades de los protagonistas. Crea un atmósfera que cada vez más se carga de símbolos, cuyo pico va a ser alcanzado en el capítulo *El informe sobre ciegos*. Se puede decir que se marcha hacia un clímax revelador de ideas más profundas del autor. Este capítulo es la condensación de los sentimientos en la relación de amor entre Alejandra y Martín, un amor que no tiene alguna posibilidad de crecer, desarrollarse, expresarse, porque está dominado por la incomprensión y la incomunicación. Sábato introduce indicios que anuncian que estos sentimientos de afecto y amor van llegando a su fin: catastróficamente. De manera inconfundible se notan otra vez algunas posiciones clave del pensamiento sabatiano por lo que concierne el sentido de la vida humana, la (in)felicidad, el amor, la lucha existencial y la inautenticidad de la vida. Para expresar estos conceptos las páginas se llenan de personajes que se ponen en relación con Martín y sus creencias, posiciones vitales.

El primero entre ellos es Molinari, el director de una imprenta. Martín llega a su oficina en busca de trabajo, pero muy pronto va a darse cuenta de que Molinari es la representación más clara de una sociedad explotadora, que le exige al hombre sólo trabajo, automatización, maquinización. No pretende ideas, pensamiento o utopías. La creencia de Molinari es que los jóvenes tienen derecho de creer en utopías, en ideales puros porque son la vida misma y el transcurrir del tiempo los que al final siempre matan y destruyen estos ideales de una sociedad justa. Es decir, la vida en el mundo real destruye estas creencias con el conocimiento que en el mundo la desigualdad caracteriza al hombre por naturaleza.

A Molinari le parece locura igualar un genio como Edison o Henry Ford y un pobre hombre, o un hombre rico y uno pobre. Entonces hay que aceptar la injusticia de la vida y de la sociedad, resignarse, abandonarse y no luchar. Con este personaje, Sábato muestra como la injusticia del mundo es causada por pensamientos de personas como Molinari: el error está ya en la misma clasificación del ser humano en rico y pobre. No tendría que existir ningún tipo de distinción fuera de la simple pertenencia al género de *seres humanos.* Lo que Molinari no comprende es que las utopías, para las cuales se lucha, nunca son utopías materiales, no son utopías que quieren hacer iguales a todos los seres humanos, porque de ser así, se llegaría a la masificación y a la destrucción de la individualidad y personalidad. Las utopías para las cuales merece luchar son aquellas que hacen los seres humanos libres: no iguales sino libres.

No por casualidad el segundo personaje que Sábato introduce después de Molinari es Bruno. En el libro él representa la voz de la verdad, de la sabiduría, de la madurez. Su carácter es el *alter ego* del autor, un *alter ego* que ha descubierto los secretos de la existencia. Así su visión del mundo no es material y explotadora. Sus reflexiones están siempre centradas entorno a elementos fundamentales de la existencia. Su primera consideración es sobre la felicidad, y aquí se revela un tema clave del pensamiento sabatiano: la felicidad está en cosas simples de la vida, en pedazos, en momentos. La vida de los hombres transcurre en la espera de una felicidad grande, enorme y absoluta; y en la espera de este momento se dejan pasar muchas felicidades pequeñas, sin darse cuenta de que entre esa gente *insignificante* que nos rodea podría existir nuestra alma gemela. Sábato dice: *"Como dos desamparados en medio de la soledad que se acuestan juntos para darse mutuamente calor".*[iii]

El contacto, la comunicación son, entonces, las solas cosas que pueden salvar el hombre de la soledad y de la desesperación. Son elementos que ayudan el hombre en la búsqueda de su autenticidad, sus personalidades ya mutables por su carácter interior. El ser humano es lleno de "rostros invisibles", cada persona tiene muchas máscaras, y todas son verdaderas y auténticas. El amor, por ejemplo, puede ser algo sublime, que se convierte después en algo afectuoso y cómodo, para convertirse repentinamente en odio trágico y destructivo.

A la luz de estas posiciones Bruno explica la relación de amor entre Alejandra y Martín, que con el transcurso del tiempo se convierte de la felicidad al odio y dolor. Nada permanece, todo cambia y nunca es igual a lo que era antes. La verdad no se puede decir nunca, no porque sea necesario mentir, sino porque la verdad absoluta no existe. Cuando una persona dice que la venta-

[iii] *ibid.*, 181.

na es azul miente, porque una ventana nunca está sola, está en una casa, en una ciudad, en un paisaje. Y como es imposible explicar todo, absolutamente todo, el hombre miente, siempre. La realidad es infinita y tiene infinitas matizaciones. La verdadera desesperación llega cuando se cree que puede existir una verdad desde siempre y para siempre. Así se llega al concepto del principio, el concepto de la comunicación y de la relación necesaria entre seres. La razón y la inteligencia nos muestran de manera constante que el mundo es atroz, y por este motivo podemos definir nuestra razón como aniquiladora en cuanto nos conduce a la desesperación. Pero, por suerte, existe algo sutil en el corazón humano, algo inexplicable, indefinible, inconsciente que le hace creer en la esperanza y en la salvación. Este elemento "oscuro" ayuda el hombre en su lucha existencial.

El Informe sobre ciegos

Esta tercera parte del libro es la más "extraña" en absoluto, y a lo largo de los años fue definida como la parte principal, al punto que fue publicada como un cuento autónomo. Es verdad que puede ser leída de manera separada del resto de la obra pero se carga de un sentido diferente si analizada dentro de la trama y los acontecimientos del texto, ya que es la revelación de la búsqueda interior y vital que todos los personajes presentes en *Sobre héroes y tumbas* quieren realizar.

Aquí esta búsqueda la hace Fernando, representación metafórica no sólo de otros personajes del libro sino de la humanidad en general. Fernando como personaje tiene su autonomía sólo en esta parte del texto, porque en las partes que preceden se hacía alusión a él, y siempre de manera poco clara, con un presagio de algo negativo y oscuro que se ponía en relación de manera inexplicable con los ciegos.

Fernando cuenta como desde su niñez percibía un angustioso sentimiento hacia los ciegos y que durante muchos años pudo convencerse que todos los ciegos pertenecen a una secta secreta que influye sobre la vida de los hombres y los controla de manera absoluta, como si fueran muñecos sin voluntad propia. Entrar en este mundo secreto es posible sólo a los que son ciegos, y los que intentan desvelarlo son condenados a morir. Fernando escribe su informe después de haber logrado penetrar en la oscuridad de la secta, y es consciente que va a morir, pero deja su informe como atestación de este mundo desconocido que controla la vida de la humanidad.

Es muy claro que esta parte del libro es pura metáfora, puro simbolismo. El viaje que hace Fernando es el viaje en los lugares más oscuros del alma humana. Es una descripción horrible de lo que es hombre cuando caen todas sus máscaras y cuando queda solo con sí mismo. Cuando cree que nadie lo observa, controla y escucha. Es la descripción de la desnudez de nuestro íntimo, de lo esencial en un momento en que los muros de defensa desaparecen. Empezando con la lectura del capítulo lo que se nota de manera inmediata es que hay una coincidencia entre Fernando y el autor. Otra vez vuelve el elemento autobiográfico. Aquí Sábato lo desvela porque da a Fernando su misma fecha de nacimiento: 24 de junio. De esta manera se establece un claro paralelismo entre el personaje y el escritor.

Analizando la vida del autor se pude notar como el pormenor de su fecha de nacimiento lo había obsesionado desde su niñez. En primer lugar porque algunos meses antes de su nacimiento se había muerto "el otro Ernesto", es decir su hermano que tenía sólo dos años. El hecho había influenciado mucho el embarazo de la madre que se encontraba entre una muerte y un nacimiento al mismo tiempo, sin posibilidad de analizar sus sentimientos tan contradictorios. En efecto, como para colmar un vacío interior y hacer de manera que el hijo muerto continuara viviendo, ella puso el mismo nombre al hijo nacido de poco, encarnando el Ernestito muerto en el Ernesto nacido.

El hecho naturalmente tuvo consecuencias en cuanto desde la niñez Sábato sintió el cargo y la responsabilidad de una vida y de una muerte, y la ambigüedad de su existencia, la duda de quién era realmente, lo obsesionaron a tal punto que hasta que no cumplió cinco años de edad sufría de sonambulismo, sufriendo en realidad la duda si pertenecía a este o al otro mundo - de los sueños, de la muerte y de la irrealidad. Esta duplicidad fue ayudada por muchos otros elementos que en primer lugar se juntaban con la ausencia de amor por parte de su madre, que nunca se había resignado a la muerte del niño.

En segundo lugar la ambigüedad existencial de Sábato se explicitaba en el hecho de no saber precisamente la fecha de su nacimiento. Su madre nunca le había confirmado si él vio la luz de 23 o 24 de junio. Lo único que le fue confirmado fue el hecho de que se podían entrever las luces de la fiesta de San Juan. Esta condición lo ponía en una parálisis temporal que no le permitía crecer, era como vivir un tiempo que no transcurre, o todavía peor vivir un tiempo que transcurre dos veces como para dos personas, como para dos vidas contrastantes, diferentes, contradictorias.

Otro elemento de duda existencial le fue dado por el símbolo que lleva en si el día de 24 de junio, porque se trata del día en que se celebra la fiesta de San Juan, un santo cuya cabeza fue cortada por la voluntad de Salomé. Existe también la creencia que este día es el único del año en el cual se manifiestan las brujas. Los presagios en ambas explicaciones llevan en si algo oscuro y como se puede notar vuelve otra vez el elemento de la cabeza cortada, un tema que se repite a lo largo del libro que pero aquí se carga de consideraciones personales e intimas en relación a la vida personal del autor. Es posible que la idea que Sábato quiere expresar es la de la "ceguera" de la madre, que no consiguió amarlo con todo su amor; y como la cabeza cortada significa una destrucción del contacto con la parte espiritual y universal del mundo, así para él fue cortado el contacto íntimo de comprensión y amor incondicionado que siempre existe entre un niño y su madre.

Se puede notar como todo lo que ocurre en este capítulo no es casual. No se descubre a caso que Fernando es el *alter ego* del autor y también el padre incestuoso de Alejandra. Pero Alejandra misma es una parte de la personalidad de Sábato. Hace algunos años durante una convalecencia del autor en el hospital le pareció haberla vista y en una entrevista Sábato mismo había dicho que a Bruno le parecía que Alejandra era él. Con este juego de palabras en realidad se comprende que si Bruno es Sábato, entonces es él mismo el que afirma que Alejandra es otra parte de su yo. Sábato entonces es incestuoso con su parte femenina, que al nivel de idea se conecta a su re-

lación imposible con la madre. Parece como si quisiera humillar y destruir todo lo que de femenino hay en su alma: es una parte de su interioridad que quiere eliminar, porque la ve como causa de sufrimiento, de debilidad, de inconstancia. Entonces se explica porque es propio Alejandra la que no consigue amar a Martín, la que huye, la que no comparte sus sentimientos, la que se prostituye como para castigar su cuerpo por un pecado que en realidad no fue ella la que lo cometió. La parte femenina resulta mala, desviante, negativa, inconstante y débil.

En la mitología existen muchas historias que hablan de hombres ciegos por causa de una mujer: Tiresias por mirar a Atenas desnuda, Edipo por su doble crimen de matar al padre y de casarse con su madre, Sansón por faltarle a Yaveh (por eso Dalila le corta la fuente de su fuerza, su pelo): la mujer es responsable de lo negativo en la vida de un hombre, es la tentación como lo fue Eva para Adán. Lo femenino lleva a la ceguera, obliga al hombre a concentrarse en su mundo interior, obliga a mirarse desde dentro. Por este motivo Sábato hace morir a Alejandra, haciéndola sufrir hasta el final, puesto que la hace quemar viva entre las llamas, como si fuera necesario un renacimiento moral y espiritual desde esta parte negativa.

En efecto, el último capítulo es un canto a la esperanza y a la vida, al renacimiento desde el interior. Fernando mismo en la parte final de su informe encuentra una mujer, pero esa mujer es ciega y lo va a cegar, o mejor dicho va a obligarlo a mirarse en su interior. En los momentos en que el tiempo real se suspende, Fernando va a vivir un tiempo interior que nunca después podrá definir, un tiempo infinitamente largo e infinitamente corto, un tiempo de su mundo, inexplicable e indefinible. En un acto de amor y destrucción, Fernando padece una metamorfosis, entre relámpagos y la tempestad va a sangrar, se vuelve mago, minotauro, pájaro, serpiente. Representa el punto de contacto entre el cielo y la tierra, entre lo racional y lo irracional, entre lo explicable y lo inexplicable.

Fernando descubre el ciclo de la vida con su eternidad, descubre su Dr. Jekill y Mr. Hyde, amor e odio, vida y muerte, ilusión y realidad, sueño e imaginación, positivo y negativo, abismos infinitos llenos de luz, pero también de obscuridad. Al final se despierta en su cuarto, mira a lo que lo rodea y reconoce las cosas materiales de siempre. Pero él es distinto, es otro hombre. Siente que nadie lo persigue, que la pesadilla se ha terminado y que ha alcanzado la paz entre su mundo interior y el exterior. Se da cuenta de que ha llegado el momento de morir, pero no tiene miedo porque ha descubierto el secreto de la existencia, o por lo menos de su vida, la razón por la cual había nacido y vivido. Y dice: "*¿Cómo nadie puede escapar a su propia fatalidad?... Son las doce de la noche. Voy para allá. Sé que ella estará esperándome*".[iv] Y "*ella*" a la cual se refiriere podría ser la mujer ciega, Alejandra, su madre, la muerte, la Secta de los ciegos y muchas otras, pero no importa comprenderlo, no importa saberlo. Su búsqueda ha terminado.

El informe sobre ciegos siempre fue al centro de análisis de los críticos, porque es la parte más obscura y expresada a través de símbolos, referencias poco claras e imágenes de ambigua comprensión. Sin embargo, creo que el error más grande que se puede cometer es el querer analizarlo de manera racional. Este capítulo fue escrito en un mes y probablemente ni el mismo autor sabe lo que significa. Muchas veces Sábato ha dicho que querer racionalizar todo no es posible. La fal-

---

[iv] *ibid.*, 449.

ta de explicaciones suficientes que daba la ciencia de la realidad y de la vida, fue el elemento que llevó el autor a acercarse al mundo de la literatura. El arte resultaba ser la única posibilidad que Sábato tenía para enfrentar sus fantasmas interiores. Y es en el informe que los deja salir. Una novela o un cuento nunca se escriben sólo con la cabeza, se escriben con todo el cuerpo, con la parte material y con la parte espiritual.

El informe tiene que ser comprendido sin comprenderlo realmente, tiene que ser considerado un tormento, dolor, expresión de lo fantástico e imaginario, una duda, incertidumbre, búsqueda. El informe es una paréntesis abierta, un elemento de reflexión y nada más. Una posibilidad y un tentativo de análisis, sin alguna pretensión de enseñar o desvelar secretos profundos de la vida que los seres humanos buscan desde siempre.

Un Dios desconocido

Durante la lectura de *Sobre héroes y tumbas*, cuando se llega a este último y decisivo capítulo del libro, se comprende bien el sentido mismo de la obra y la idea principal, elementos que habían aparecido también en las partes anteriores del libro, pero no de manera tan explícita y clara. Aquí Sábato se desvela completamente, hace comprender su posición hacia la vida - posición de optimismo y esperanza.

Con un ritmo rápido dado con palabras, gestos, diálogos, encontramos a Martín en la condición de total desesperación desde la cual viene salvado por dos personajes simples, presentes por primera vez en el texto, que se cargan de un fuerte simbolismo existencial.

La primera es Hortensia Paz, que después del personaje de Alejandra representa la segunda mujer protagonista del libro. Su vida, sus pensamientos como se nota en seguida son completamente opuestos a los de Alejandra. Ambas juegan, por razones distintas, el papel fundamental en la obra. Alejandra domina toda la primera parte del libro y mueve la acción desde su principio. Hortensia, al contrario, domina sólo algunas páginas del final, pero con una intensidad que ofusca a Alejandra, resultando ser la verdadera heroína del libro. Su presencia es mínima pero se carga de un significado de la esperanza que fue la idea que más obsesionaba Sábato mientras escribía *Sobre héroes y tumbas*. Vive en un altillo con las cosas esenciales para sobrevivir, donde se respira un aire de amor y felicidad. En la pared tiene un retrato de Gardel y una lámina en que Cristo muestra su corazón en su pecho abierto. Martín se encuentra en su casa sin saber cómo, está casi sin conciencia, lo único que logra notar son las manos amables, pero cubiertas de callos por el duro trabajo, de la joven que quiere ayudarlo y siente el llanto de un niño.

Hortensia es como el Cristo de la fotografía colgada en su pared: su corazón está herido, sangriento, traicionado, abandonado, solo, llora lágrimas de pobreza, pero no está cerrado hacia la humanidad. Cree en el poder de la comunicación, en la hermosura de la vida y de la existencia. Hortensia ofrece un té caliente a Martín e intenta ayudarlo para que recupere sus fuerzas. Le dice que existen muchas cosas lindas en la vida, y le muestra un cajón de verduras en el cual tiene su hijito. Su felicidad está en tenerlo consigo, en tener una vitrola vieja y unos discos de Gardel, en

mirar las flores, los perros y todo el mundo que la rodea. Hortensia dice: "*Hay tantas cosas lindas en la vida... yo tengo veinticinco años y ya me da pena porque un día tendré que morirme*".[v]

Hortensia sorprende por la fuerza de su carácter y su personalidad. Los sufrimientos, el duro trabajo, la pobreza y la desgracia no han podido borrar de su rostro la expresión dulce de amor y paciencia. A través de su personaje Sábato parece recordar otra vez que en la vida el hombre tiene siempre que creer en algo, aunque se trate de quimeras y fantasmas. Si no existiera la esperanza no tendría sentido luchar, vivir. Es sólo después de este encuentro que Martín lo comprende, y luego ya no será el mismo de antes. Abandonará su intención de suicidarse en cuanto comprenderá a través de la figura de Hortensia el verdadero sentido de la vida. Dios puede encontrarse en personas simples, de corazón puro como Hortensia.

Hortensia, para Martín y para la humanidad, se convierte en la imagen de Cristo que se carga de dolor del mundo, lo lleva en sus espaldas, pero no se resigna, no se abandona al dolor, consigue encontrar la fuerza en cosas pequeñas y positivas que le da la vida. Vive la utopía, el sueño de que las cosas realmente sean bonitas, siendo consciente de que no es así. Todo depende de la perspectiva desde la cual se miren las cosas. También muy metafórico es el apellido de Hortensia que es Paz. No se trata una casualidad, ya que Hortensia representa el candor y la bondad, es la encarnación de la esperanza, y la esperanza es la representación de Algo - un Algo que siempre vence la angustia y, mientras exista, no deja que reinen la desesperación y la nada. Entonces la paz es un valor, paz de nuestros sentimientos, de nuestras vidas y existencias.

Otro personaje clave, que como Hortensia encarna ideales de la verdadera vida y de la esperanza, es Buchich, un camionero junto al cual Martín decidirá abrazar el camino de una nueva vida. Buchich quiere mostrar a Martín un autito que había comprado para el hijo enfermo de un amigo, pero en la tierra el autito no anda bien, sin embargo Buchich está seguro de que "*en el piso de madera o de porlan anda fenómeno*".[vi] La metáfora es clara. Cada vez que en la vida nos paramos por un problema o una dificultad que nos parecen insuperables, sólo hay que luchar y si las cosas no funcionan de una manera van a funcionar de otra. Así se vuelve a la raíz del pensamiento sabatiano: la búsqueda de la autenticidad y de la libertad con la infinita fe en la esperanza. No obstante todo, la vida es bonita, hay sólo que resistir con una larga sonrisa en los labios.

Por lo que concierne la estructura de *Sobre héroes y tumbas*, el lector se encuentra otra vez ante la complejidad de temas, ideas, personajes que es un rasgo típico de la novelística sabatiana. Están presentes algunas líneas que testimonian la interioridad del autor y que se mezclan con sus experiencias de conciencia, espíritu, destino y que a través del medio de la creación artística se hacen elementos de meditación de los hombres en general. Haciendo una breve síntesis de los acontecimientos de este libro, que Sábato elaboró a lo largo de diez años, se puede decir que se describe la condición humana en un particular momento de la vida en que de repente y sin señal alguna empiezan sensaciones de desconcierto, soledad y desesperación. Es un momento en que

[v] *ibid.*, 544, 545.
[vi] *ibid.*, 556.

emerge a la superficie y se encarna todo lo que son nuestros miedos, alucinaciones, incertidumbres y vertiginosas dudas.

Los medios expresivos utilizados por el autor, para expresar todo este mundo interior de los hombres, son muy interesantes pero también difíciles, porque se necesita un continuo esfuerzo para descifrar la construcción mezclar planos temporales, el ritmo de la narración, los símbolos y expresiones lingüísticas. Es posible leer el libro desde muchos puntos de vista, y en la mayoría de los casos se tiene la sensación de flotar en un caos que se despliega en un sinfín de páginas. En realidad es muy difícil decir que es lo que Sábato quiso representar en las páginas de este libro. Los héroes del pasado y del presente, la autenticidad de los ideales, el desaliento frente al diario vivir, la búsqueda de amor, verdad, Dios, pecado, destino, pureza. Se ofrecen muchas interpretaciones y múltiples temas que intentan mostrar el ser y el existir del hombre, pero cuya real intención es hacernos leer nuestra propia conciencia. A veces parece que la temática universal de *Sobre héroes y tumbas* es la comprensión de que la verdad absoluta no existe por mucho que la busquemos e intentemos desvelar.

Dentro de la estructura de la novela, el papel fundamental y más importante lo tienen el espacio y el tiempo. Existen tres planos temporales principales: la relación entre Martín y Alejandra, el desarrollo y la ruptura de la relación, y la historia de Fernando, sólo aparentemente lejana del resto de la historia. Sin embargo a estas tres principales temporadas se añaden otras pasadas en que se cuentan años, vidas y generaciones, y todas están puestas en un plano temporal separado, que pero crece así como crece la acción de los otros protagonistas del libro, y se añade a ellos hasta formar una parte fundamental, sin la cual no tendríamos la comprensión completa y llena de los acontecimientos.

El principio y el final tienen una simetría que se explica en la figura de Martín, que abre y cierra el libro, y desde el principio se pone como la metáfora de la vida humana o de su destino. La segunda acción, que es la de la relación entre Martín y Alejandra, se ubica en una dimensión temporal solo al final, a la luz de la historia de la familia de Alejandra, y todas sus generaciones anteriores: la historia de Escolástica y de la cabeza, la historia de la Legión, las historias sobre la Mazorca, sobre Hernandarias, sobre invasiones inglesas, contados por el abuelo de Alejandra-Pancho, hasta llegar al presente del gobierno peronista. Este eje de historia familiar se desarrolla entorno al personaje de Alejandra, que se convierte también en la imagen de la historia nacional. Se mezcla además el tiempo de la niñez de Georgina, Fernando, Bebe y Bruno.

Estas múltiples categorías de tiempo tienen el papel de agrandar el ámbito de la acción, como un gran mosaico y se cargan de un sentido profundo solo al final. En el principio el autor para dar una sensación de realidad (pero también de confusión, porque la realidad es algo confuso) rompe con la narración principal para contar la historia de la familia de Alejandra, preparando así la explicación no sólo del comportamiento de Alejandra sino también de un época de luchas civiles. Se pasa por un tiempo cuya unidad es imposible, sobre todo en la primera parte del libro donde no hay una explicación lógica de los acontecimientos, donde no se explica la función de lo narrado con lo restante de la historia, y donde la sensación de desorganización y de desorden permanece muy fuerte. El lector sólo puede hacer hipótesis sobre este tiempo narrado.

Estas sensaciones del caos permanecen también en la segunda parte del libro, donde el lector encuentra largas conversaciones sobre la literatura, la verdad, el optimismo etc. Es sólo después de estas dos partes que se aclara la idea de que en realidad todo lo dicho se organiza entorno a un héroe cuyo rostro es desconocido porque expresa la nacionalidad y la manera de ser y de vivir una identidad argentina. Sábato explora este aspecto analizando las vidas de muchos personajes que pertenecen a distintas clases sociales, y así son los argentinos mismos los que representan desde su punto de vista personal el concepto de identidad.

Otro tiempo fundamental es el de la historia, historia nacional argentina que va desde el pasado hasta el presente en el cual Sábato está escribiendo. Este tiempo es analizado por dos vías separadas. Una física y corporal, encarnada por la casa de Barracas, es decir por la casa en que vive Alejandra, y otra más descriptiva, evocada por la memoria, diálogos y pensamientos de algunos personajes, que el autor introduce en el libro.

El Mirador de la casa de Barracas llega a ser el verdadero personaje ambiental, fantasmal y alegórico. Allí tienen lugar unas de las citas de Martín y Alejandra que corresponden al tiempo presente de la narración, pero también es el mismo espacio donde ocurrieron las "torturas" de Bruno en su niñez y adolescencia, cuando estaba enamorado de la madre de Fernando. El Mirador entonces tiene dos historias: una del antes y una del después, considerando además que es el lugar donde la loca tía Escolástica pasó toda su vida, y donde Alejandra va a morir asesinando a su padre, que en el mismo Mirador había cometido el incesto. Este espacio se convierte así en algo que se llena de misterio, soledad, sufrimiento, desosiego y muerte, en un metafórico lugar de peregrinaje de Martín y Bruno, que, enamorados, iban en busca de consolación. Y al final, el único personaje para el cual el Mirador será el lugar de consolación es Alejandra, que se consuma entre sus muros en la esperanza de la purificación.

La casa de Barracas, en su aspecto general, por otro lado es el reflejo de Buenos Aires y de Argentina, es la imagen de un plano temporal que se encarna en un plano espacial. La casa es el símbolo de lo que ha logrado sobrevivir a todo lo que pasó a lo largo de los años desde la época de la conquista. Gracias a su supervivencia, la casa es el símbolo del devenir histórico, como espacio que siempre ha permanecido, pero modificándose en el tiempo: la casa en su estaticidad física es el elemento fundamental y necesario para que la modificación del tiempo pueda existir.

Otros factores se añaden a la casa para que ella cumpla su papel. Uno de estos es el de sus particulares habitantes. Estos viven en la casa, cada uno en un tiempo propio, que no es el del presente, y esto permite a Sábato de contar, a través de los tiempos personales en que viven o creen vivir, una realidad histórica pasada, pero importante para la comprensión de lo que es Argentina. Aquí Alejandra resulta el personaje más importante, porque en su figura confluyen todas las historias de su familia, y llega a ser la imagen metafórica de su país. Sábato utiliza el particular de un personaje (Alejandra) para explicar algo universal (Buenos Aires) en su pasado y en su presente. Con este sentido se explica porque al final ella muere quemándose y destruyendo su casa. Metafóricamente, Sábato muestra que, después de la dictadura de Rosas y la crisis del peronismo, los porteños merecen que lleguen tiempos en los cuales va a triunfar la esperanza, la fe y

la moral. Es, pues, necesario destruir el pasado quemando simbólicamente Alejandra entre las llamas y la casa de Barracas, en un fuego purificatorio.

La problemática del tiempo tiene una categoría más: se trata del tiempo de las experiencias interiores, que no tiene nada en común con las cronologías o la historia. Este tiempo se desarrolla en la interioridad de los personajes y es distinto para cada uno de ellos. Es un tiempo movido por las consciencias de los protagonistas, por los estados interiores de sus almas, por las experiencias de un momento particular, y por todo lo que es subjetivo y no puede explicarse racionalmente.

Para describir este tiempo Sábato está obligado a perder su condición de narrador omnisciente y modifica la sintaxis, la morfología y la semántica en función de lo que su personaje quiere expresar. Por supuesto, este tiempo no tiene un hilo conductor común, porque es diferente para cada personaje. El abuelo Pancho, por ejemplo, tiene noventa y cinco años y vive en su habitación sin ver a nadie y sin tener algún contacto con el mundo exterior. El tiempo que vive es el tiempo de la memoria personal, de la que no sabemos con exactitud cuantos años encierra: es un tiempo circular, sedimentado, psíquico y que da vueltas sobre sí mismo. El tío de Alejandra, Bebe, por otro lado no tiene memoria. Para él el tiempo se ha parado en el momento de su enfermedad, y vive su eterno presente, que expresa a través de dos notas que repite con su clarinete.

Escolástica no es un personaje vivo, sino sólo un reflejo que existe en la memoria de Alejandra. Pero también para ella el tiempo se ha parado cuando vio la cabeza de su padre, y en toda su vida el tiempo ha sido como un eterno repetirse de aquel momento. Claro está que ella misma quiso que se repitiera. ¿Porqué? Porque nuestra memoria es algo que no es linear, es algo que cambia con el transcurrir de los años. La memoria se modifica siguiendo nuestra capacidad evocativa de los acontecimientos. Escolástica guardando la cabeza de su padre "ayudó" a su memoria para que no cambiara los hechos y para que no olvidara la verdad.

La memoria y el tiempo personal de Martín son la parte más compleja del libro. Al principio todo procede muy despacio, Martín recuerda con Bruno su relación con Alejandra. El tiempo es largo, procede por los *flash-backs* y crea un clima de lentitud y abandono, donde cada escena y cada palabra se quedan en la memoria del lector. Después el ritmo se vuelve más rápido, comprimido en expresiones veloces y breves, dando la sensación de que ni siquiera los personajes han tenido tiempo para reflexionar sobre lo que pasó, y para contemplar sus propios actos.

Otro elemento de análisis temporal representa el tiempo social y político en que se encuentra Argentina en el momento en que Sábato está escribiendo su novela. La situación que el autor quiere describir es la de decadencia, perversión, falta de escrúpulos, alienación, frustración, desengaño e ignorancia. Este período del primer mandato peronista Sábato lo juzga negativamente:

> *Las gentes, divididas en dos bandos irreconciliables - peronistas y no peronistas-, estaban recelosos unos de otros, como si los corazones no latiesen al mismo tiempo. Había dos naciones en el mismo país, y esas dos naciones eran mortales enemigas, se observaban torvamente, estaban resentidas entre sí.*[vii]

[vii] *ibid.*, 361,362.

Y cuando Martín habla de Alejandra paragonándola a su país dice: "*Era un territorio oscuro y tumultuoso, sacudido por terremotos, barrido por huracanes*".[viii]

La acción principal se desarrolla en Buenos Aires, pero Sábato ofrece una visión general de la situación argentina en su totalidad. Es una visión negativa, al punto que el autor hace huir Martín al sur, hasta Patagonia, en busca de la soledad salvadora. La huida se le presenta como único medio posible para salvarse del medio social en que se encuentra: sólo en una Patagonia incontaminada y solitaria Martín puede conservar su pureza y su identidad. La vuelta de Martín resulta posible sólo a la caída del peronismo: la crisis parece haber llegado a su término, y la esperanza vuelve en el país junto a Martín.

Otro episodio que ayuda en la comprensión de la negatividad del período peronista es el paralelismo entre la legión de Lavalle y el tiempo político del presente, porque la derrota de la legión recuerda la época de las guerras civiles en el período de la dictadura de Rosas. La historia de la famosa retirada de Lavalle en 1840-1841 y los trágicos acontecimientos del 16 de junio de 1955, cuando la aviación argentina bombardeaba la Casa Rosada y la Plaza de Mayo, causando cientos de muertos, y los peronistas buscaban la revancha quemando iglesias, se articulan de manera significativa como dos contrapuntos. La derrota de Lavalle desempeña en la historia un papel importantísimo, porque él y sus hombres encarnan valores nacionales y positivos e ideales de libertad y justicia.[ix] El aspecto que le interesa a Sábato no es el hecho de que las fuerzas congregadas contra Rosas y Perón al final triunfaron, sino la lección del fracaso, dolor y sufrimiento que la lucha siempre trae consigo.

En el capítulo IV de la última parte de la novela hay otro paralelismo entre la legión de Lavalle y el peronismo, encarnado en la figura de Martín y Calcedonio Olmos, abuelo del abuelo de Alejandra. El paralelismo empieza en el momento en que Martín se prepara para su marcha hacia el Sur, mientras Olmos con los soldados se prepara para la retirada hacia el Norte. Ambos están desorientados y se encaminan hacia nuevos horizontes, y van a sobrevivir y completar lo que habían empezado con la determinación y la fe.

Calcedonio Olmos y Martín del Castillo sobreviven a las tragedias de sus respectivas épocas, y eso gracias a la solidaridad y la esperanza de un pequeño grupo de individuos, que con sus actitudes heroicas y con la fe hicieron posible la salvación. Olmos y sus soldados hicieron posible la salvación simbólica de ideales de la colectividad, mientras Martín hizo posible una salvación espiritual de una época: ambos representan la capacidad de actuar delante de la soledad y la desesperación con la sola cosa para la cual vale la pena vivir y morir: la solidaridad entre hombres, grande como una torre. Los dos aprenden la lección de la resistencia y de la esperanza desde el exterior. Olmos la recibe del coronel Pedernera y Martín de Hortensia Paz. Pedernera dice:

[viii] *ibid.*, 362.
[ix] *ibid.*, 25, 95.

> *Oribe ha jurado mostrar la cabeza del general en la punta de una pica, en la plaza de la Victoria. Eso nunca había de suceder, compañeros. En siete días podemos alcanzar la frontera de Bolivia, y allá descansarán los restos de nuestro jefe.*[x]

Mientras Hortensia dice:

> *Yo también, no vaya a creer. - Vaciló un momento. - Pero almenos ahora tengo trabajo acá y puedo tener al nene conmigo. Hay mucho trabajo, eso sí, pero tengo esta piecita y puedo tener al nene... hay tantas cosas lindas en la vida.*[xi]

Desde estos momentos los dos reaccionan, y logran entrever, más allá del pesimismo, la fe y la esperanza. Calcedonio huye hacia el Norte, Martín hacia el Sur. Uno hacia el calor, otro hacia el frío, pero ambos afrontan líberamente la soledad, la meditación y el reconocimiento que los únicos problemas fundamentales del ser humano son los que están lejos de los bienes materiales y que interesan al ser humano en su condición como tal. Hay que huir hacia lo natural, lo primitivo, lo no contaminado, para que la utopía de la esperanza pueda realizarse.

Otro rasgo interesante en el libro es la consideración de las clases sociales, con sus valores, o mejor, su falta de valores e ideales. Sábato contrapone la burguesía nueva con la vieja clase aristocrática, a la cual pertenecen la mayor parte de los personajes de la novela. Lo que claramente le molesta son los recién llegados, nuevos inmigrantes, que son arrogantes, impersonales y llenos de inquietud, ni siquiera con un nombre estable. En propósito, hay una escena muy irónica en que una mujer dice a su marido Muzzio Echandía: "*Cállate vos, que ni con dos apellidos haces uno solo!*".[xii] En otros dos pasajes del libro, la protagonista Alejandra nota como en la ciudad todavía existen nombres de calles que llevan apellidos patricios. La misma consideración la hacen Quique y Borges. Los tres tienen una clara consciencia de pertenecer a una clase oligárquica, de la cual lo único que queda son nombres de calles. Quique lo expresa de manera irónica, Alejandra con cierta tristeza y Borges con orgullo de casta.

Este problema de apellidos, o mejor dicho de quién realmente son los verdaderos argentinos, es muy sentido por el autor. Hay una constante reiteración del tema, que subraya como Sábato le otorga gran importancia en sus reflexiones filosóficas.[xiii] Sábato pertenece a la clase media de origen inmigrante italiano, pero los valores que la caracterizan son rechazados por él mismo, y en el libro lo hace con sarcasmo, ironía y humorismo negro. Sábato describe el barrio de Buenos Aires llamado la City, que es la zona de los bancos, como el lugar donde se muestran las tres formas de dominar el mundo: la técnica, las letras de cambio y la ciencia, como elementos principales de la

[x] *ibid.*, 681.
[xi] *ibid.*, 689.
[xii] *ibid.*, 6.
[xiii] *ibid.*, 207,208.

deshumanización del hombre del siglo XX.[xiv] Esta ironía devaluadora alcanza el clímax en el encuentro entre Martín y Molinari, que provoca en el primero ataques de vómito cuando descubre toda la falsedad de los "nuevos ricos" burgueses, que han hecho sus fortunas gracias al gobierno peronista. Molinari es un ser falso y pedante, frío y calculador, que representa la burguesía entera en su faceta peor. En realidad, todos los protagonistas principales de la novela pertenecen a la clase alta, son consumidores puros. Ninguno de ellos produce lo que come. Ninguno trabaja, ni Bruno, ni Martín, ni Alejandra, ni Fernando. Son los representantes de una clase ociosa.

Sobre héroes y tumbas se convierte así en un libro inmenso por sus innumerables temas que van desde lo clásico hasta lo histórico. Se mezclan: la esencia trágica con el clásico mito de Edipo (el incesto Fernando-Alejandra), la dicotomía clásica de lo apolíneo y dionisíaco, (Martín en la contemplación de la naturaleza en el parque Lezama), la condición virtuosa del pasado (histórica jornada del General Lavalle) que tiene su paralelismo con el presente (época de Perón), el pensamiento cristiano (condición de angustia frente al pecado, la aproximación a Dios) y todos estos elementos juntos coexisten con el intento de hacernos re-leer nuestra propia consciencia.

Alejandra es el personaje más poliédrico, enigmático e independiente de la novela y además es el personaje movedor de todas las acciones novelescas. Su personaje sirve a Sábato para introducir unas reflexiones muy interesantes sobre el papel y la importancia de la mujer, una temática que le interesó mucho al autor.[xv] Sábato ironiza contra la supuesta igualdad de sexo, que niega de manera absoluta. La mujer es el ser que cree en la intuición, en lo irracional y mágico mientras el hombre se preocupa por todo lo que es filosófico y racional. Se comprende así que no es un caso que todas las protagonistas femeninas de la narrativa sabatiana son seres inútiles y vacíos.

Probablemente en *Sobre héroes y tumbas* por primera vez se pueden encontrar mujeres que tienen una cierta importancia: Alejandra y Hortensia. Pero también aquí Alejandra es la encarnación del mal. Sólo Hortensia tiene una consideración positiva porque salva Martín de sus angustias. En realidad, también ella está limitada a la imagen del hogar y de la preocupación por la familia. Aquí se revela el pensamiento del autor conforme al pensamiento de Weininger y Ortega y Gasset según el cual la mujer está obsesionada por la vida cotidiana, tiene gusto por el chismorreo, el lujo, adorno, lo que es corporal y superficial; mientras el hombre representa lo que es la vida pública, aspecto intelectual del mundo y la teorización. Se podría sintetizar todo en una de las expresiones más famosas de Ortega: "*Habrá siempre un hombre tal que, aunque su casa se derrum-*

[xiv] *ibid.*, en varios pasajes del Informe sobre ciegos, Sábato hace hablar fernando contra el mito del progreso que caracterizó el movimento socialista argentino. El ironiza contra el progresismo y cientifismo de los socialistas.

[xv] Es muy famosa la polémica que Sábato tuvo con Victoria Ocampo en la revista "Sur" durante los años sesenta. Él sostenía las posiciones de Otto Weininger según el cual la mujer carece de moral, no reconoce la distinción entre el bien y el mal, verdad y error, no tiene alma y carece de voluntad autónoma. Es interesante notar como estos pensamientos Sábato los pone en la boca de Fernando cuando escribe su Informe.

be, estará preocupado por el Universo. Habrá siempre una mujer tal que, aunque el Universo se derrumbe, estará preocupada por su casa".[xvi]

La negatividad de la mujer culmina en el tema del incesto porque la figura de la mujer/madre que da la vida está modificada en la figura de la madre que obsesiona y causa sufrimiento. En efecto todos los hombres de la novela están obsesionados por una mujer. Martín por Alejandra y su madre, Bruno por Georgina, la madre de Alejandra, y en cierto sentido por Alejandra misma. Fernando es el más enfermo entre todos porque se casa con su prima Georgina, que se parece muchísimo a su madre Ana María, y está obsesionado por su hija. Alejandra encarna las figuras de las cuatro de manera concreta. En el asesinado ritual de Fernando llega a ser la madre que quita la vida, así como tiene la capacidad de darla. Por esto la unión entre ella y Fernando representa para él su comienzo y su fin, ya que regresar a la madre alude al significado de la muerte.

Además la prostitución de Alejandra alude a la diosa madre y virgen que no pertenece a nadie, por lo que es virgen, y que pertenece a todos, por lo que es "madre prostituta". Sábato recuerda la idea freudiana de la madre que representa: soledad y enfermedad, positividad y salud, muerte y destrucción. Según Freud, si la mujer tarda en dar a la luz el niño, significa que quiere tenerlo sólo para sí misma. Es la obsesión de no querer separarse del hijo, que provoca el complejo de Edipo - voluntad de poseer a la madre para siempre. Alejandra es la encarnación de este aspecto terrible y destructivo.

Los personajes femeninos del libro entonces tienen en sí una simbología muy compleja. La caracterización del mundo de la mujer empieza con el estereotipo del estatismo femenino, contrario al dinamismo masculino, y con el sentimiento maternal junto a la intuición, irracionalidad y misterio. Pero es muy fuerte la idea de los mitos que la mujer lleva en sí. El más conocido y antiguo es el de la Tierra-Madre, *genetrix*, en el neolítico encarnada en la figura de Deméter, que enseñó a los hombres la agricultura y les dio el trigo. La imagen del grano es el símbolo de la vida y de la muerte, de la fertilidad y de la fecundidad. Deméter es la esperanza metafísica de la vida. Su presencia es constante en *Sobre héroes y tumbas* (ella es la Ceres latina cerca de cuya estatua se sentó Martín el día en que conoció a Alejandra), y simboliza la idea de la esperanza, en la imagen de la renovación de la espiga, pero Sábato, relacionándola a Alejandra, hace pensar también al mito de Mujer-Diosa-Madre.

En la novela el personaje femenino que representa la madre en su potencial destructivo se llama Ana María. En su nombre se relaciona con la imagen de la pureza de la Virgen María, y se le antepone la imagen de la madre de la Virgen, Santa Ana. La madre en realidad reúne rasgos arquetípicos señalados por Jung: la bondad, la pasión erótica, la oscuridad. Fernando Vidal Olmos siente una pasión enferma por su madre Ana María. Se casa con su prima Georgina, de cuya relación nace Alejandra: Georgina se parece mucho a Ana, y Alejandra se parece mucho a Georgina. Detrás de las dos mujeres está siempre la imagen fantasmal de Ana. Bruno mismo ama en Alejandra lo que en ella le recuerda Georgina, pero la Georgina misma le recuerda Ana María que en su memoria es la única verdadera imagen de la madre. Y esta connotación maternal es su

---

[xvi] *Estudios sobre el amor* de Ortega y Gasset, en el ensayo de R. Borello, "Ironía y humor en Sobre héroes y tumbas", *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 393, enero-marzo, 1983, 407.

rasgo principal porque ella es también, a nivel simbólico, la buena madre que Martín nunca ha tenido. Sin embargo, para Fernando el recuerdo de la madre no es un elemento positivo: la recuerda caminando por las cloacas de Buenos Aires, y como en un flujo de imágenes fílmicas la ve bañarse y oye su voz.

Este baño recuerda el baño de Diana que fue vista por Acteón, visión mortal porque la Diosa irritada lo transforma en ciervo y sus propios perros lo devoran. Existe en la mitología también la historia de Tiresias que observa el baño de Atena y ella lo castiga con la ceguera. Pero aquí la Diosa compadecida le dona la capacidad de la profecía, gracia a la cual él consigue entrever el incesto de Edipo. En las pocas líneas en que Fernando piensa a su madre, Sábato condensa una multiplicidad de mitos que ayudan a comprender el destino de Fernando: descubre verdades ocultas a normales seres humanos, y va a ser castigado con la ceguera, que además es su punición por el incesto con Alejandra.

Martín también desea la madre para refugiarse en ella, ya que nunca pudo hacerlo con su madre natural que lo había rechazado desde su niñez. El suyo es un anhelo de unidad, es el deseo del Paraíso Perdido, de ternura y amor incondicionado. Nosotros conocemos la madre de Martín por sus evocaciones que se sintetizan en una sola palabra: madrecloaca. Su madre llega a ser de esta manera la parte negativa de él, y Martín intenta buscar el sosiego en Alejandra. Pero logra obtenerlo sólo con Hortensia, con la cual siente por primera vez en su vida el sentimiento de amor y absoluta paz.

En *El túnel*, la idea de la madre estaba representada de manera física, no sólo metafísica, por el cuadro pintado por el protagonista Castel. Castel pinta una mujer con un niño en brazos, evocando así la idea de armonía y de esperanza porque el niño es el símbolo de una edad por venir, de algo no realizado ni concluso. Pero lo que atormenta es la escena secundaria, casi escondida detrás de la escena principal: una mujer junto al mar. La imagen de la infinitud y trascendencia es clara, la mujer está puesta como la mediadora entre el mundo y Dios, entre lo misterioso y lo concreto, entre el paraíso y el infierno. Este dualismo en *Sobre héroes y tumbas* lo simbolizan Alejandra (la niña murciélago, dragón princesa) y Hortensia.

Se puede decir que, en la narrativa de Sábato, en las figuras femeninas conviven el caos, la noche, lo primordial, las aguas, la tierra, el fuego, la creación, que se mezclan dando la idea de la vida y de la muerte. La mujer tiene una dimensión iniciadora, en todos los aspectos existenciales como en bien y en mal. La mujer representa Eva-Pandora-Elena, pero es incluso Virgen, madre de Dios. Femenina es la intuición y la desintegración para que una nueva vida sea posible, una criatura nueva. La misma Latinoamérica es femenina. En ella se realiza la convivencia entre la mentalidad, tradición, costumbres, antigüedad y cultura europea siempre más dominadora. Pero por otro lado conviven la Pachamama - la Diosa indígena colérica y vengativa, y la Virgen María integradora y conciliadora.

Otro personaje muy simbólico pero cuyo simbolismo es de otro tipo es Fernando. El *Informe* que escribe es en realidad una gran pesadilla. Sábato realiza una bajada del alma a sus subterráneos análoga al Infierno de Dante. El infierno es la negación absoluta de diálogo, de la fecunda unión con el destino y con Dios mismo. Sin embargo la tradición literaria enseña que existe una

dimensión fecunda del infierno, si pertenece a la dimensión del iniciado y redentor. En la *Odisea*, (canto XI) el héroe del libro desciende al infierno, tiene un contacto con los muertos y eso le permite conocer el destino de sus compañeros. Además obtiene un conocimiento profundo de la existencia que le permite volver al mundo real con mayor sabiduría.

La exploración de este mundo del mal y de la obscuridad y de las prohibiciones es importante ya que abre las puertas a una redención, que es la restauración más rica y consciente del orden primitivo. Desde aquí sale el símbolo de la ceguera que es el modelo por excelencia del conocimiento del mundo interior, tenebroso y desconocido. Este tema se presenta en Fernando con la metáfora de su cegamiento por un pájaro gigantesco. Su camino, descrito en el *Informe,* es la expiación, y está iluminado por símbolos que lo iluminan y ayudan.

Sábato es un pensador, un filósofo que siempre interroga sí mismo y la realidad que lo rodea. En la novela se cumple la busca del sentido de la existencia, que parte desde aspectos privados y personales del escritor, para llegar a ser revelación de la salvación para la comunidad. El escritor se hace profeta y guía de su pueblo, o de la humanidad entera. En Sábato la literatura llega a ser un profundo camino de la humanización que conduce a esperanza, comunicación, integración psicológica y social.

En sus dos novelas los temas se reiteran, se continúa la búsqueda de lo absoluto y reaparece la contraposición entre la soledad y la comunicación. Se puede decir que en *Sobre héroes y tumbas* se desarrollan elementos contenidos en *El túnel* y los temas que obsesionan a Sábato. Ambos textos se abren con la crónica de un hecho violento; contienen una serie de microrelatos que exigen del lector una participación activa en cuanto se le ofrecen numerosas pistas que más tarde van desvelándose; tienen en común el tema de la frustración amorosa, de la madre devoradora-protectora, la manipulación de los ciegos, y la mezcla del plano onírico con el plano real, elementos que son representantes de la mezcla entre la conciencia y la inconciencia, o mejor dicho del mundo exterior e interior del hombre. Incluso los personajes son contiguos: María se prolonga en Alejandra, Pablo en Martín, Fernando en Bruno y todos juntos en Sábato mismo. En ambos se produce la desaparición de la omnisciencia del autor, y se suspende el tiempo cronológico, para dar espacio al tiempo personal, subjetivo y narrativo.

Se nota desde todos estos aspectos como la narrativa de Sábato realmente es una investigación existencial sobre la conciencia del hombre con sus zonas desconocidas. Se crea así una visión del hombre en el mundo donde, a través de un realismo atento, se genera una nueva realidad más auténtica de la realidad que nos rodea cotidianamente. Se construye un mundo mítico en que se viven dramas existenciales.

UNA TEORIA SUL GIOCO DEL *DUENDE*

GIANNI FERRACUTI

Juego y teoría del duende è una conferenza di Federico García Lorca, letta per la prima volta a Buenos Aires nel 1933. Secondo il *Diccionario de la Real Academia* (ventesima edizione), *duende* significa: "*Espíritu fantástico del que se dice que habita en algunas casas y que travesea, causando en ellas trastorno y estruendo. Aparece con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales*".[i] La parola deriva dalla contrazione di *dueño de la casa / duen de / duende*, etimologia proposta da Covarrubias nel 1611, e dimostrata da Corominas,[ii] che ritiene "infelice" l'etimologia suggerita nella prima edizione del *Diccionario de Autoridades* del 1732, e scomparsa nelle successive.[iii]

---

[i] "*Spirito fantastico, di cui si dice che abita in alcune case e che vi gira in modo irrequieto, causandovi scompiglio e confusione. Nei racconti tradizionali appare in figura di vecchio o bambino*".

[ii] Joan Corominas, José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid 1992, *s. v.* La prima documentazione del termine risale al XIII secolo, e *duen de casa / duende* è inequivocabilmente nome di una varietà di folletto. Interessante l'annotazione di Corominas, circa la traduzione di *duen de casa* con *incubus, succubus* in Nebrija. Personalmente non ho alcuna obiezione a questa etimologia,

In questa edizione 1732 viene riportata anche l'interessante espressione *monedas de duendes*: "*porque como los duendes tan aprisa se vén como se esconden: assi las monédas desta calidad se desaparecen entre los dedos*".[iv] Altre espressioni colloquiali sono: *parece un duende*, *anda como un duende*:

> *Modos de hablar, con que se explica que alguna persona anda siempre escondida, sola, ò por los rincónes, à semejanza de los duendes, que por la mayor parte habitan en las casas los lugares menos freqüentados de la gente.*[v]

Nel *Diccionario* del 1791 compare l'espressione *tener duende*:

> *Modo de hablar con que se explica que uno trae en la imaginacion alguna especie que le inquieta. Cogitabundum esse, solicitari.*[vi]

Nessuna variazione di rilievo nelle edizioni più vicine alla conferenza di García Lorca. È invece molto interessante quanto il *Diccionario* riporta circa il termine *aduendado*. Nel 1770 è definito:

> *adj. fam. poc. us. que se aplica á lo que tiene las propiedades, que se suelen atribuir á los duendes. Incubitus, instar incubi.*[vii]

Si riporta una citazione da Cervantes, *Retablo de las maravillas*, che collega il termine a un contesto musicale, sia pure in chiave ironica: "*Quitenme de allí aquel músico, si no voto á Dios que me vaya sin ver mas figura; valgate el diablo por músico aduendado, y que hace de menudear sin citola, y sin son*".[viii]

Nell'edizione del 1817 si trova una variazione piccola, ma importante: non si dice più che il termine si applica "*a ciò che" (a lo que)* ha le proprietà attribuite al *duende*, bensì "*a chi" (al que)* ha

---

che è ineccepibile sul piano scientifico. Però non mi convince. *Duen de casa* dignifica "padrone di casa": non capisco come si passi dal concetto di "padrone di casa" al concetto di "folletto", né come mai il termine *duende* non venga più riferito al suo significato primario. La traduzione *incubus* sembra alludere a un'entità molto diversa dal folletto o da tutta la vasta gamma di spiritelli assimilabili agli gnomi o agli elfi.

[iii] "*Especie de trasgo ù demonio, que por infestar ordinariamente las casas, se llama assi. Puede derivarse este nombre de la palabra* Duar, *que en Arabigo vale lo mismo que Casa. Lat.* Larvae. Lemures" ("*Specie di folletto o demone che si chiasma così per infestare le case. Il nome si può derivare dalla parola* Duar, *che in arabo significa Casa. Latino:* Larvae, lemures").

[iv] "*Perché come i* duendes *rapidissimamente si vedono e si nascondono, così le monete di questa qualità scompaiono tra le dita*".

[v] Sembra un *duende*, cammina come un *duende*: "*Modi di dire con cui si spiega che una persona cammina sempre nascosta, sola, o negli angoli, similmente ai* duendes, *che per la maggior parte abitano nelle case i luoghi meno frequentati dalla gente*".

[vi] "*Modo di dire con cui si intende che qualcuno si immagina (si figura) qualcosa che lo inquieta*".

[vii] "*Si applica a ciò che ha le proprietà solitamente attribuite ai* duendes".

[viii] "*Toglietemi dinanzi quel musico, altrimenti giuro che me ne vado senza vedere altre figure, ti si porti il diavolo come musico* aduendado, *che si perde in minuzie senza cetra e suono*".

tali proprietà. La traduzione latina è *larvatus homo* (stregato), *homuncio (=omuncolo) lemuribus similis*, che nel 1822 diventa: *homuncio irrequietus, vafer (scaltro), veterator (furbo).* Ma la definizione più straordinaria, come sempre, è quella del *Tesoro de la lengua castellana o española* di Sebastián de Covarrubias (1611), che alla voce *duende* fa un piccolo trattato:

> *Es algún espíritu de los que cayeron con Lucifer, de los cuales unos bajaron al profundo, otros quedaron en la región del aire y algunos en la superficie de la tierra, según comúnmente se tiene. Estos suelen, dentro de las casas y en las montañas y en las cuevas, espantar con algunas aparencias, tomando cuerpos fantásticos; y por estas razones se dijeron trasgos,* vel quasi tarasgos *o tarascos, del verbo* δρασσω, perturbo, molestiam affero, per syncopem factum ex ταρασσω, et τ in θ mutata.[ix]

Covarrubias riporta l'opinione che i *duendes* custodiscano dei tesori in luoghi sotterranei, che serviranno alla fine del mondo per finanziare gli eserciti dell'anticristo; perciò, quando questi tesori vengono scoperti, si trasformano in carbone. In questa funzione di custodi di tesori, apparirebbero anche in forma di draghi.

Come si vede, il termine *duende* sembra rappresentare l'incrocio di varie tradizioni di origine precristiana. Nel cristianesimo le creature soprannaturali o hanno natura angelica, o sono fantasmi: non c'è, dunque, uno spazio autonomo per spiriti diversi che, rimasti nel folclore popolare, vengono assimilati all'una o all'altra categoria; da qui le definizioni del *duende* come fantasma o come diavolo. Nel folclore, però, questo personaggio conserva i tratti originari del folletto, quando addirittura non li addolcisce in una reinterpretazione umoristica.

A quanto si desume dai dizionari e dalle citazioni di testi letterari, il *duende* per lo più vive nelle case e si diletta nel fare dispetti o danni di piccola entità. Lope de Vega dice che vive nel "*más oscuro lugar*" della casa. Come si diceva, questo spiritello è presente un po' dovunque nel folclore europeo e mediterraneo, dove è indicato con vari nomi, e potrebbe risalire al culto pagano dei penati o dei lari tutelari dei luoghi.[x] In tal caso non sarebbe appropriata l'equivalenza con i lemu-

---

[ix] Sebastián de Covarrubias Orozco, *op. cit.*, a cura di Felipe C. R. Maldonado e Manuel Camarero, Castalia, Madrid 1995, *s. v.* (*È uno spirito di quelli caduti con Lucifero, dei quali alcuni precipitarono nel profondo, altri restarono nella regione del cielo e alcuni sulla superficie della terra, secondo quanto si crede comunemente. Questi ultimi sono soliti, dentro le case e nelle montagne e nelle grotte, spaventare con alcune apparizioni, prendendo corpi fantastici, e per queste ragioni furono detti trasgos, ovvero quasi tarasgos o tarascos, dal verbo drasso, perturbo, molesto, derivato per sincope da tarasso, mutando la t in th*"). Covarrubias riporta anche la voce *duendecasa*, indicante gli alari (*morillos*) che si mettono nel camino per sostenere la legna, e che avevano scolpite delle figure, "*por ventura en memoria de que en aquel lugar se reverenciaban los dioses lares, (...) o porque aquellas figuras están negras y tiznadas de color de moros*" (*"forse in ricordo del fatto che in quel luogo si veneravano gli dèi lari, (...) o perché quelle figure sono nere e annerite e del colore dei mori").*

[x] "*È il genio familiare, che frequenta le case e le stalle; servizievole e sollazzevole, scherza in tutti i modi, strappa le coperte a chi dorme, intreccia la criniera ai cavalli, salta sui carri e sui campanili, donde manda a notte alta il suo canto, ecc.; ma è generalmente benevolo e di buon augurio (onde l'epiteto di auguriello). Fortunato dev'essere ritenuto chi riesca a strappargli il berrettino, perché con quel pegno potrà costringere il folletto a rivelare il luogo del tesoro. Ma alcune tradizioni gli assegnano un carattere mostruoso (piede biforcuto o speronato) e insegnano a difendersi dalle sue*

ri, indicata da *Autoridades*, visto che questi sono fantasmi, *revenant* che tornano sulla terra per spaventare i viventi (stesso significato per larva). Tuttavia, nella nota commedia di Calderón *La dama duende*, la protagonista, che entra in una stanza da una porta segreta, viene effettivamente presa per un fantasma dal *gracioso* Cosme, che la scambia appunto per un *duende*.

Ad ogni modo, tutti questi significati del termine *duende* non hanno nulla a che vedere con il significato che esso ha nel mondo del flamenco, descritto in *Juego y teoría del duende*, dove indica una sorta di trasporto dionisiaco nella creazione artistica (preciserò subito questa allusione al dionisiaco). Dunque, nel flamenco, *duende* è stato usato in un senso diverso dal suo significato primario, per denominare qualcosa (un fenomeno, una condizione) che non aveva un suo nome nel castigliano comunemente usato - o perché si trattava di una novità assoluta, o perché si trattava di un fenomeno o condizione proveniente da un'altra cultura e denominato in un'altra lingua. Senza stare a menare il can per l'aia, diciamo che *duende* passa ad indicare la condizione che in arabo viene chiamata *tarab*: una sorta di estasi nel momento creativo nel canto e nella danza, già conosciuta in epoca alessandrina e recuperata nella cultura islamica erede dell'ellenismo. In al-Ándalus - nella Spagna musulmana - il *tarab* viene introdotto insieme alle tradizioni musicali del Mediterraneo e dell'Oriente, ed è attestato nel Regno di Granada e nella musica *andalusí*. Nell'uso comune, *duende* è la più abituale traduzione spagnola di *tarab*, al punto che Amina Alaoui, interprete e studiosa della musica *andalusí*, usa il testo della conferenza di Lorca per spiegare il *tarab*:

> *Sarebbe meglio dire che il canto è l'unione alchemica del suono con il verbo. Se canto e poesia sono indissociabili in generale, nel caso della musica araba la sua relazione col canto è una fusione assoluta. Di fatto, gli arabi considerano la voce come la regina assoluta di tutti gli strumenti musicali, dato che il canto aggiunge alla dimensione musicale astratta un valore semantico concreto di forma armoniosa. Quando la parola e il pensiero del poeta si uniscono alla voce del cantante, allora il canto trasmette il significato, la sensibilità, e infine crea un'emozione, con il sostegno della musica, sublimando il messaggio poetico. Da qui che, nella tradizione araba, quando si riconosce talento a un cantante, si dice di lui che è un* mutrib, *cioè un interprete eccellente, capace di provocare il* tarab. *Ricordo di aver sentito in Marocco, durante la mia infanzia trascorsa lì, l'espressione* tarab andalusí *o* tarab gharnati *per definire la musica* andalusí *e le sue scuole. Un bel nome per il* duende andalusí. *(...)*
> *Non è facile descrivere il* tarab, *che di per sé richiederebbe una conferenza a parte. Hasan al Katib, musicista e musicologo siriano della metà dell'XI secolo, sviluppa minuziosamente e in modo scientifico questo tema nel manoscritto intitolato* Perfezionamento delle conoscenze musicali (*Adâb al ghinâ*). *Tuttavia si può definire il* tarab *attraverso l'ampia gamma di reazioni emotive che l'ascolto della musica può provocare, dal diletto, il piacere, l'incanto, il risveglio della coscienza, le lacrime o l'esaltazione fino al limite dell'estasi. Questa estasi può essere di due tipi: un diletto spirituale o un'allegria intellettuale nell'ascoltare un virtuosismo tecnico ben eseguito, un'espressione armoniosa del canto particolarmente commoventi o un passaggio musicale che provoca un sentimento di tenerezza,*

---

bizzarrie più pericolose. Gli studiosi moderni considerano questo genio della casa un ricordo degli antichi Lari" (*www.treccani.it*, *s. v.* folletto. Viene riportata la voce *duende* come traduzione spagnola).

> *causando nell'ascoltatore l'empatia, l'affetto fino alle lacrime. È in momenti simili che il pubblico arabo esclama: «Allah» (Dio) come espressione del godimento causato dal* tarab.
> *A mio giudizio, non si può trovare miglior ambasciatore per descrivere il* tarab *in maniera così sensibile, come lo fa Federico García Lorca nella sua conferenza intitolata*: Teoría y juego del Duende *(1928). Dirò solo che il* tarab *è, in essenza, il* duende, *e ora rendo omaggio a questa conferenza magistrale cedendo la parola al poeta...*[xi]

Il ponte tra il *duende*-folletto e il *duende*-flamenco potrebbe essere rappresentato proprio dall'aggettivo *aduendado*, riferito a persona già in Cervantes:[xii] si può immaginare che un luogo è *aduendado*, posseduto da un *duende*, e che poi, per metafora, si arrivi a parlare di una persona *aduendada*, o che *tiene duende*, nel senso sopra indicato. In modo analogo, in italiano gli *spiriti* sono fantasmi, o esseri di natura varia, ma si parla per metafora di un individuo che *sembra spiritato.* Mi interessa anche far notare che nell'espressione *tener duende*, che compare anche nel contesto lorchiano, abbiamo un individuo che *possiede* un *duende*, e non un *duende*, uno spirito, che possiede l'individuo: come avrò modo di chiarire più avanti, l'artista *aduendado* non è un posseduto.

Precisazione sul dionisiaco

Riprendiamo ora il collegamento tra il *duende* e il dionisiaco. È del tutto evidente che questo collegamento non è infondato, tuttavia deve essere precisato, mettendo in rilievo anche le differenze. In primo luogo va notato che Lorca avrebbe potuto tranquillamente far riferimento al dionisiaco per chiarire la natura del *duende*, e non l'ha fatto, a parte un fuggevole accenno "*al dionisiaco grido strozzato della* siguiriya *di Silverio*". La nozione di dionisiaco era largamente nota - sicuramente molto più della nozione di *duende* - e tuttavia Lorca cita il personale demone di Nietzsche, ma non la teoria di Nietzsche sull'arte dionisiaca. Ciò dipende, a mio modo di vedere, da due ragioni. In primo luogo, nell'esperienza del *duende* l'artista non è posseduto da nessuna entità o forza a lui esterna, come invece avviene nell'invasamento dionisiaco, nell'ἐνθουσιασμός (entusiasmo, avere un dio dentro di sé). In secondo luogo, perché il riferimento al dionisiaco, e alle polemiche legate all'interpretazione di Nietzsche, avrebbe portato il discorso su un terreno teorico e intellettuale, mentre Lorca ha cura di fondarlo su un'esperienza concreta. La nozione di dionisiaco può essere discussa e criticata; invece, l'irruzione del *duende* in una *bailaora* di flamenco che si sta esibendo, se avviene, è un dato di fatto immediatamente percettibile e assolutamente inequivoco. Chiarire l'irruzione del *duende* significa analizzare questo fatto, mentre chiarire la nozione di dionisiaco significa perdersi nella discussione di una bibliografia critica e di tesi con-

---

[xi] Amina Alaoui, *El canto andalusí, aproximación histórica y geográfica a la herencia andalusí*, in "Papeles del Festival de Música Española de Cádiz", n. 2, 2006, 285-317, 296.

[xii] È una parola pronunciata da un personaggio di paese, sicuramente di condizione conversa, dato il tema trattato nel *Retablo de las maravillas*.

tradditorie; in altri termini, del *duende* si può parlare solo in presenza del fatto, perché altrimenti non è possibile capirsi.

Questo aspetto chiarisce anche la singolare struttura della conferenza che, mentre fornisce una *teoria*, mostra anche un *juego*: Lorca parla del *duende*, e al tempo stesso cerca di suscitarlo con tutti gli strumenti stilistici che possiede. Il termine *juego* ha in spagnolo un significato più vasto che in italiano, e più vicino all'inglese *play*. Implica anche l'idea di movimento, di abilità o astuzia nel conseguire uno scopo, d'inganno... e il problema che nasce è sapere se è Lorca che sta giocando, o se a giocare è il *duende* che viene descritto, o entrambe le cose insieme. Quel che si può intanto dire è che il *juego* è un'operazione, un'azione, e dunque una prima approssimazione alla conferenza è tradurre il titolo: *Teoria e pratica del duende* - si tratterà poi di precisare il chi e il come della pratica, ma che essa esista e svolga una parte essenziale è fuori di dubbio. Del dionisiaco si sarebbe potuto parlare solo in teoria.

Bisogna infine ricordare che il significato che Lorca attribuisce al termine *duende* nella sua conferenza non è una sua invenzione: egli stesso confessa di averlo trovato nell'uso quotidiano in Andalusia. Le prime informazioni che il poeta fornisce al suo pubblico sono molto chiare:

1. Signore e signori, nelle conferenze normalmente si muore di noia, noi cercheremo di evitarlo (allusione al *juego*?), senza ricorrere a particolari effetti speciali;

2. Si tratta di fare una lezione sullo "*spirito occulto della dolente Spagna*": lasciamo da parte il "dolente" (la Spagna doleva a molti intellettuali in quegli anni) e teniamoci l'essenziale: lo spirito occulto;

3. Introduce il *duende*: chi si trova in Andalusia "*sente dire con comprovata frequenza: Questo ha molto* duende"; "*in tutta l'Andalusia, rocca di Jaén e conchiglia di Cadice, la gente parla continuamente del* duende *e, con istinto efficace, lo scopre appena compare*".

Dunque il *duende,* in prima battuta, è la manifestazione di uno *spirito occulto* che si può rintracciare nel sentire spagnolo e nell'arte che ne deriva; è un'esperienza o una condizione alla quale si possono dare anche altri nomi, ma che produce un'arte di un certo tipo, un'arte che riflette un carattere, una psicologia formatasi nel corso dei secoli, fino ad essere specificamente ispanica. Questo "spirito occulto" non è un'entità metafisica, né assomiglia al genio delle nazioni di romantica memoria; la presenza di una tradizione culturale vigente, antica di secoli, svolge un'azione formativa e modella un sentire largamente comune - certo, non in maniera determinista - con tratti psicologici che si presentano con una certa costanza.

In realtà, Lorca chiarisce che il *duende* si può ritrovare in tutte le arti e in tutte le nazioni; l'elemento differenziale della Spagna è dunque dato dalla frequenza e dalla quantità della sua irruzione nel processo creativo, fino a trasformarlo nell'elemento dominante dell'arte nazionale.

Duende e tecnica

La prima caratterizzazione del *duende* è negativa: la sua presenza non ha nulla a che fare con la tecnica, con la maestria nell'esecuzione o con le conoscenze richieste da una certa arte. Questo

significa immediatamente che il *duende* non può essere appreso: non esiste una tecnica che ne provochi l'irruzione:

> *Manuel Torre, grande artista del popolo andaluso, diceva a uno che cantava: «Tu hai voce, tu conosci gli stili, ma non avrai mai successo, perché tu non hai duende». [...]*
> *La vecchia ballerina gitana La Malena*[xiii] *un giorno, sentendo suonare da Brailowsky un frammento di Bach, esclamò: «Olé! Questo ha duende!» - e si annoiò con Gluck, con Brahms e con Darius Milhaud. E Manuel Torre, la persona di maggior cultura nel sangue che ho conosciuto, ascoltando lo stesso Falla nel suo* Notturno del Generalife, *disse questa splendida frase: «Tutto ciò che ha suoni negri ha duende». E non c'è verità più grande.*

È significativo che Manuel Torre fosse un autentico *cantaor* popolare. Manuel Soto y Loreto, questo è il suo vero nome, nacque nel 1878 a Jerez de la Frontera e morì a Siviglia nel 1933. Era chiamato Torre per la sua statura imponente, ed è stato uno dei più grandi interpreti di flamenco della sua epoca. Non sapeva leggere né scrivere e aveva imparato il canto gitano dalla tradizione, eppure fu maestro in tutti gli stili e lasciò una sua scuola di *cante*.[xiv] Il suo debutto come *cantaor* professionista avvenne l'11 ottobre 1902 nel Salón Filarmónico de Sevilla, città dove venne soprannominato "*el rey del cante gitano*". García Lorca e Manuel de Falla lo invitarono a cantare nel *Concurso de cante jondo* di Granada del 1922.

Torre era ammirato dal torero Ignacio Sánchez Mejías, che era anche poeta e frequentava gli scrittori della generazione del '27, (per la sua morte Lorca avrebbe scritto il famoso *Llanto*: "*a las cinco de la tarde...*"); e Mejías lo invitò a cantare in occasione dell'omaggio a Góngora, celebrato appunto nel '27. Mirabile la testimonianza, molto letteraria, di Antonio Díaz Cañabate:

> *Mezzanotte. Siamo appena entrati nella sala. Ignacio Sánchez Mejías, un paio di francesi amici suoi, Manuel Torre, un altro* cantaor, *una* bailaora *e un chitarrista. Siamo venuti per sentire il famoso gitano Manuel Torre. Ignacio, suo grande ammiratore, ci aveva lodato la sua arte per tutta la cena: «È qualcosa che fa tremare. È qualcosa di unico. Gli senti una* siguiriya *e non ti importa più di morire. Non si trova più nel mondo una bellezza che eguagli il* cante *di Manuel Torre». Il quale sedette in un angolo e cominciò a bere vino, silenzioso, come assente dalla riunione. L'altro* cantaor *cantò. La* bailaora *ballò, Manuel Torre non guardava la danza né ascoltava il* cante. *Ignacio ci informa: «Bisogna lasciarlo stare. È un gitano puro». Le tre del mattino. Manuel Torre avrà bevuto i suoi trenta bicchieri di aguardiente. Cominciò... a cantare? No. A parlare. Fino alle cinque del mattino se ne stette a parlare di cani senza posa. I francesi si addormentarono ubriachi persi. Spuntarono le luci del giorno. Chiesi*

[xiii] Magdalena Seda Loreto, nata a Jerez de la Frontera negli anni Settanta dell'Ottocento e morta a Siviglia nel 1956, figura leggendaria di *cantaora* che, secondo quanto si racconta, avrebbe finito la sua vita come venditrice di sigarette per strada (Bernard Leblon, *Gypsies and Flamenco: The Emergence of the Art of Flamenco in Andalusia*, University of Hertfordshire 2003, 107). Durante la sua carriera collabora con La Argentinita, altra mitica ballerina e cantante, di cui esiste una decina di registrazioni con Lorca che la accompagna al pianoforte. Cfr. *http://elartedevivirelflamenco.com/bailaores56.html*.

[xiv] *Manel Torre, la leyenda del cante*, disco Sonifolk che raccoglie 24 registrazioni di Torre tra il 1909 e il 1930

> *sottovoce a Sánchez Mejías: Tu credi che canterà? Mi rispose afflitto: «Temo di no. Quando comincia con i cani, se va bene non canta fino alle due del pomeriggio». Mi spaventai. Ma resteremo qui fino alle due del pomeriggio? Ignacio, con la massima naturalezza, rispose: «Ah, chiaro! Tu non sai cos'è una* siguiriya *cantata da quest'uomo». Lo seppi esattamente alle nove e mezza del mattino. Ignacio Sánchez Mejías, quell'uomo così uomo, piangeva. Io avevo la pelle d'oca. Il brivido della più intensa emozione mi scorreva sui nervi. Sono passati molti anni. Nessuno mi ha suscitato la profonda, la* jonda *emozione del* cante por siguiriyas *di Manuel Torre.*[xv]

> *Fu probabilmente il* cantaor *con il maggior* duende *della storia, e anche il più soggetto a questa forza misteriosa ispiratrice del profondo (*jondo*). «*Tó lo que tiene sonios negros tiene duende*», diceva. Intorno ai suoi detti e fatti è stata costruita quasi tutta l'inquietante teoria sul* duende *flamenco. Nessuno più di lui ha conosciuto l'angoscia di cercare e non avere questa forza senza pari di ispirazione, nelle notti nere che divennero famose perché non poteva cantare e la gente chiedeva per lui la galera. Più memorabili furono le sue notti di gloria.* «Se te metía el sonío suyo en el oído y ya no lo perdías en tres semanas» *(Pericón de Cádiz). Pepe de la Matrona fu testimone di una di quelle notti nere a Madrid, dove il jerezano stava quasi per ammazzarlo. Ormai albeggiando, uscirono a prendere un caffè, e allora Manuel disse al chitarrista:* «Oye, coge la bajañí que voy a cantar dos veces, ahora que me ha cogío bien». *E diceva Pepe de la Matrona che aveva cantano in un modo assolutamente memorabile: «Mise il piede in uno di quei tavolinetti, mentre l'altro suonava, e cantò tre* coplas por siguiriyas *che la terra tremava. Io non ho visto niente di simile.* Lo tengo metío en la cabeza y no se me olvida, no se me pué olvidar...».[xvi]

Tra le citazioni di Lorca e Alberti, e una ricca aneddotica, Manuel Torre è diventato una sorta di prototipo dell'artista *aduendado*, ma certamente non esaurisce tutto l'ambito dell'esperienza legata al *duende*. È però importante sottolineare che, nel suo caso come in altri, questa esperienza non passa attraverso una formazione accademica che permetta di suscitarla a piacere. Torre, come dice Lorca, aveva "*cultura nel sangue*", vale a dire che era una sorta di organo vitale della tradizione del *cante* gitano.

Quando diciamo che l'irruzione del *duende* è indipendente dalla formazione accademica e dall'abilità tecnica o virtuosistica, non stiamo automaticamente affermando che si possa prescindere dalla tecnica. Anche se occorre lasciare aperta la possibilità teorica che possa *tener duende* una persona che, ad esempio, non sappia suonare bene uno strumento, bisogna riconoscere che l'abilità nell'esecuzione o nell'interpretazione sono un'ovvia premessa. Un artista *aduendado* come Jimi Hendrix, se si fosse presentato sul palco a suonare flamenco, avrebbe suscitato ilarità, come normalmente la suscitano certi grandi musicisti di formazione classica quando provano a interpretare un semplice brano rock: come potrebbe esserci *duende* se si suona uno strumento o uno stile che non si domina? Certo, non è necessario raggiungere i massimi livelli di virtuosismo (e Keith Richards ne è la prova vivente), ma non si può essere degli avventori casuali. Piuttosto, non

---

[xv] José Blas Vega, *http://www.flamenco-world.com/artists/manueltorres/emanueltorre.htm*.

[xvi] *https://www.flamenco-world.com/tienda/autor/manuel-torre/64/* (con accesso a brani audio). *Bajañí* è la chitarra flamenca in lingua gitana (caló)

vale l'inverso: cioè, essere un virtuoso non produce automaticamente l'irruzione del *duende*, e può persino rappresentare un ostacolo insormontabile se del virtuosismo si fa un vanto, un'ostentazione esibizionistica, uno strumento per suscitare stupore e ammirazione. In questo caso il vero intenditore riconosce la tecnica, ma, nella sostanza, si annoia, come a un concerto di Jeff Beck. L'irruzione del *duende* è una sublimazione della tecnica: impone una rigorosa gerarchia, secondo la quale il virtuosismo è uno mero strumento e viene usato solo se serve. Altrimenti viene lasciato cadere.

Con un accostamento ardito, Lorca definisce il *duende* legando una frase di Manuel Torre (ciò che ha suoni negri) e una di Goethe ("*potere misterioso che tutti sentono e che nessun filosofo spiega*"), sottolineando appunto che si tratta di un potere. Più precisamente, un potere interno all'artista, non una forza che lo coinvolge da fuori: per questo, parlando con rigore, l'artista *aduendado* non è un invasato, non è *trasportato* da un vento mistico a lui esterno. Il *duende* irrompe dall'interno, fa parte dell'interiorità, ed è per questo che produce "*suoni negri*", come dice Torre. Sale "*dalla pianta dei piedi*", o dalle viscere.

Questo punto è chiarito da Lorca attraverso un dettagliato confronto tra *duende*, angelo e musa.

Duende, angelo e musa

L'arte, potremmo parafrasare, è sempre ispirata: senza ispirazione non c'è vera arte, ma solo accademismo, fredda applicazione di norme compositive o tecniche interpretative. Tuttavia, nel misterioso fenomeno dell'ispirazione Lorca intravvede tre modalità nettamente distinguibili. La prima è simboleggiata dall'angelo. L'angelo guida, regala, difende, evita, previene, abbaglia, "*ma vola sopra la testa dell'uomo, è al di sopra, sparge la sua grazia e l'uomo, senza alcuno sforzo, realizza la sua opera o la sua inclinazione o la sua danza*": è ciò che chiamiamo talento naturale (coltivato nella formazione), dove *naturale* significa gratuito, concesso dalla provvidenza o dal caso. Oppure l'angelo ordina, impone, come quando irrompe dall'esterno nella vita di san Paolo a Damasco. In termini più generali, si potrebbe dire che l'angelo rappresenta una *vocazione*, sia che si manifesti in via spontanea, sia che si venga richiamati ad essa con un brusco strattone. L'angelo richiede o esige; dunque simboleggia una condizione in cui si conserva la distinzione tra un soggetto che chiede e un soggetto che risponde alla richiesta - da qui il carattere di *esterno*, anche se nei fatti potrebbe trattarsi di una dialettica che si svolge tutta all'interno della persona. Diciamo che tra angelo ispirante e artista operante rimane una diversificazione, una separatezza o disunione.

La seconda modalità di ispirazione è simboleggiata dalla musa, che procede con passo leggero, detta o suggerisce: "*I poeti della musa sentono voci e non sanno da dove*". Qui il carattere esterno è maggiormente evidente: la creazione è una sorta di dono imprevedibile che si afferra con l'immaginazione:

> *La musa sveglia l'intelligenza, porta paesaggi di colonne e un falso sapore di allori, e l'intelligenza è spesso nemica della poesia, perché limita troppo, perché innalza il poeta in un trono di acute spine e gli fa dimenticare che presto se lo possono mangiare le formiche, o gli può cadere in testa una grande aragosta di arsenico, contro cui nulla possono le muse che vivono nei monocoli o nella rosa di debole lacca del piccolo salone.*

La singolare irrazionalità delle immagini della precedente citazione mostra, per opposizione, che le forme donate dalla musa appartengono all'ambito del razionale, o, più precisamente, del classico: la musa porta "*paesaggi di colonne*". Invece il carattere di vocazione, di dovere da compiere, sembra collegare l'angelo a un atteggiamento romantico. In ogni caso, entrambi conservano una distinzione tra il momento ispirante e l'esecuzione artistica, e in questo senso Lorca dice che "*vengono da fuori*". Invece il *duende* si ridesta dalle proprie viscere e dal proprio sangue, cioè dalla più profonda dimensione vitale del proprio essere, e la sua irruzione distrugge quella separazione o distinzione imposta dall'angelo e dalla musa. Ecco perché, come dice Lorca, con il *duende* si deve lottare.

In linea generale, ciò che ci si pone dinanzi dall'esterno può esserci d'ostacolo o di giovamento, ma in entrambi i casi il suo essere esterno rafforza il senso della nostra individualità, ci rassicura di essere un io, differenziato da un non-io. Il futuro apostolo delle genti, dopo la visione sulla via di Damasco, si sente rafforzato nel suo sentimento di avere una missione da compiere: l'esperienza mistica permette a Paolo di correggere il suo errore iniziale e di individuare la missione giusta. Anche l'immaginazione rafforza il senso dell'io, che vede - o concepisce in forma di visione - il "paesaggio di colonne". Ma che realtà possiede questo "io" di cui si ha il "senso"?

Diverse volte in poche righe Lorca connette *duende* e sangue: "*Manuel Torre, la persona di maggior cultura nel sangue che ho conosciuto*"; "*il* duende *bisogna ridestarlo nelle stanze ultime del sangue*"; "*per cercare il* duende *non c'è mappa né esercizio. Si sa solo che brucia il sangue*". Si può intendere questo collegamento come un esempio del linguaggio immaginifico del poeta, che ama sorprendere con accostamenti inconsueti di parole, ma credo che in questo caso le sue espressioni siano corrette e appropriate. Se uno si interroga sul proprio essere, e si chiede, giustamente, *chi sono io*, non *che cosa sono*, darà risposte quali: sono un professore, sono un artista, un avvocato, un timido, un vincente o un fallito... Difficilmente risponderà: sono un apparato di circolazione sanguigna, sono un fascio di tendini e muscoli, un sistema nervoso... La nozione di "io" è integrata da tratti caratteriali, psicologici, addirittura da situazioni sociali, e mai da ciò che realmente siamo: carne vivente, corpo fisico, sangue. È sorprendente, ma se *abbiamo* una personalità è perché *siamo* un corpo fisico, senza il quale non saremmo né avremmo nulla. Eppure il nostro "senso dell'io" prescinde dalla fisicità: è l'immagine di tutto ciò che siamo, *prescindendo dal corporeo e dal biologico*. È un'autorappresentazione da fantasma, che contrasta con una nozione assolutamente evidente e indiscutibile: non esiste una cosa-psiche separata da una cosa-corpo. La persona reale è un'unità, nella quale distinguiamo concettualmente dei tratti che chiamiamo psiche, tratti che chiamiamo spirito (la razionalità, ad esempio), e tratti che chiamiamo corpo; ma distinguere concettualmente non può essere un sostantivare questi tratti, trasformandoli in *cose* diverse, che poi andrebbero relazionate con la costruzione concettuale di una teoria. Il "senso dell'io" è un'interpretazione

che ciascuno costruisce di se stesso attraverso il tempo e le esperienze: è *un'idea* di personalità che non coincide con la realtà totale della persona. Rimbaud si spinse a dire che "l'io è un altro", andando probabilmente vicino alla verità che, a mio modo di vedere, è più semplice: l'io è "di più" - di più di quello che intendiamo quando diciamo a noi stessi "io sono".

Abitualmente. "io" si riferisce all'immagine, non alla persona reale: io so cantare meglio degli altri, ho una tecnica superiore, e ora *la esibisco*, cioè mostro *questa tecnica*, espongo al giudizio altrui ciò che so fare, alimentando la dualità tra "io-personalità-immagine" e "persona reale". Il *duende* distrugge proprio tale dualità e, nell'interpretazione, *esibisce me*, non soltanto *qualcosa di mio*. È comprensibile che questo fantasma di personalità venga difeso con le unghie e con i denti, e dunque con il *duende* bisogna ingaggiare una lotta: come dice Lorca, "*la vera lotta è con il* duende". Solo dopo, quando la lotta finalmente è persa, si scopre che la personalità fantasmatica è caduta per cedere il posto a qualcosa di più ricco, più pieno, più reale, più autentico. Rileggiamo l'episodio della *cantaora* Pastora Pavón, che è forse il passo più noto della conferenza di Lorca:

> *Una volta la* cantaora *andalusa Pastora Pavón,* La Niña de los Peines, *notturno genio ispanico, equivalente in capacità di fantasia a Goya o Rafael el Gallo, cantava in una tavernucola di Cadice. Giocava con la sua voce d'ombra, con la sua voce di stagno fuso, con la sua voce coperta di muschio, e se la avvolgeva nei capelli o la bagnava di vino o la perdeva in gineprai oscuri e lontanissimi. Ma niente; era inutile. Gli ascoltatori restavano in silenzio.*
> *C'era lì Ignacio Espeleta, bello come una tartaruga romana, al quale domandarono una volta: «Com'è che non lavori?»; e lui, con un sorriso degno di Argantonio, rispose: «Come posso lavorare se sono di Cadice?».*
> *E c'era Elvira La Caliente, aristocratica prostituta di Siviglia, discendente diretta di Soledad Vargas, che nel trenta non volle sposarsi con un Rothschild perché non la eguagliava nel sangue. E c'erano i Florida, che la gente crede macellai, mentre in realtà sono sacerdoti millenari che continuano a sacrificare tori a Gerione, e in un angolo, l'imponente allevatore don Pablo Murube, con l'aria da maschera cretese. Pastora Pavón finì di cantare in mezzo al silenzio. Solo, e con sarcasmo, un uomo piccolino, di quegli ometti ballerini che escono d'improvviso dalle bottiglie di aguardiente, disse a voce molto bassa: «Viva Parigi», come per dire: «Qui non ci interessano le abilità, né la tecnica, né la maestria. Ci interessa altro».*
> *Allora la* Niña de los Peines *si alzò come una pazza, stroncata come una prefica medievale, si scolò d'un sorso un gran bicchiere di grappa come fuoco, e sedette a cantare, senza voce, senza respiro, senza sfumature, con la gola bruciata, ma... con* duende. *Era riuscita ad ammazzare tutto l'armamentario della canzone per lasciare il campo a un* duende *furioso e dominatore, amico di venti carichi di sabbia, che spingeva gli ascoltatori a stracciarsi i vestiti, quasi con lo stesso ritmo con cui se li rompono i neri antillani del ritmo lucumí, ammucchiati davanti all'immagine di Santa Barbara.*
> *La* Niña de los Peines *dovette lacerare la sua voce perché sapeva che la stava ascoltando gente squisita che non chiedeva forma, ma midollo di forma, musica pura con il corpo raccolto per potersi sostenere in aria. Dovette sminuire le sue capacità e le certezze; cioè, dovette allontanare la sua musa e rimanere abbandonata, perché il suo* duende *arrivasse e si degnasse di lottare a mani nude. E come cantò! La sua voce non giocava più, la sua voce era un getto di sangue, degna, per il suo dolore e la sua sincerità,*

di aprirsi come una mano di dieci dita sui piedi inchiodati, ma pieni di burrasca, di un Cristo di Juan de Juni.[xvii]

Inizialmente abbiamo Pastora Pavón che interpreta il ruolo di grande *cantaora* di flamenco: è la sua immagine personale, è ciò che ha in mente quando si chiede: chi sono io. E certamente lo è, e può pensarlo a buon diritto, ma ciò non toglie che stia interpretando un ruolo. Possiamo immaginare (il testo di Lorca ci autorizza a farlo) Pastora che, mentre canta, in un angolo della sua intimità pensa: ora eseguo questo vocalizzo estremamente difficile, che darà prova indiscutibile del mio valore. Qui sta la dualità, e tutto ciò che Pastora può mostrare è l'abilità nel canto, acquisita con un'intensa disciplina. Ma non può mostrare tutto il suo essere, trasformato in canto fin dalle sue radici più profonde: semplicemente, c'è una parte di lei che non canta, ma è *attenta al canto*. Credeva, come si dice con un'espressione abituale, di *avercela messa tutta*, e invece stava attenta a *ciò che ci metteva*. L'immagine fantasmatica della personalità non è priva di rapporto con la persona reale (in tal caso sarebbe frutto di un disturbo psichico), ma è un'interpretazione parziale del proprio essere autentico, quasi nella forma di una semplificazione: è l'essere autentico, mediato da una riflessione. L'essere autentico, che è la totalità della vita di Pastora, *cantaora* gitana di flamenco, e donna con una storia personale e una condizione e una memoria storica e un'anima e uno spirito, può manifestarsi tutto insieme nel canto, senza filtri, solo accantonando il ruolo che ha scelto di recitare: dimenticare di essere ciò che gli altri chiamano Pastora Pavón e gettare la maschera - sia pure una maschera che riproduce *quasi* interamente le fattezze del volto reale: si può giurare che l'esibizione di Pastora, così disprezzata, fosse pur sempre a un livello infinitamente superiore a quello di uno spettacolo per turisti ingenui.

Questa condizione di unificazione della persona non ha niente di mistico e non è un'esperienza rara: anche se non è facile da descrivere con la razionalità del linguaggio comune, è pur sempre un'esperienza facilmente accessibile ogni qual volta ci si ritrova immersi in un processo creativo o in un'attività realizzante. Disegnando, componendo musica, o nell'intimità con la persona amata, succede che non ci si accorge del tempo che passa, non si sentono più i rumori ambientali, si vive totalmente immersi in quella certa attività, e tutto il resto dell'universo è semplicemente inesistente: scompare ogni distinzione tra colui che sta agendo e l'atto compiuto, senza che ciò implichi una diminuzione della consapevolezza o uno stato di stordimento; anzi, nel cancellare tutto il mondo esteriore, compresa l'autorappresentazione che ciascuno si è costruito,

---

[xvii] Pastora Pavón Cruz, nota come *La Niña de los* Peines (dal titolo di una canzone interpretata a inizio carriera), è considerata da molti esperti come la migliore *cantaora* gitana di tutti i tempi. Nasce a Siviglia nel 1890, e nella stessa città muore nel 1969. Il suo debutto in pubblico è stato precocissimo, addirittura a otto anni, per sostituire il fratello, anch'egli *cantaor*, che la leggenda vuole troppo ubriaco per cantare. La sua carriera è stata coronata di successi e Pastora seppe essere al tempo stesso un'interprete molto personale e la più pura voce del canto tipicamente gitano. È l'artista della sua epoca che ha lasciato il maggior numero di registrazioni, regolarmente ripubblicate in ottima qualità audio. Pastora è stata la prima ad omaggiare Lorca con le *lorqueñas*, cioè testi del poeta musicati in stile allegro simile alle *bulerías* flamenche. Aveva conosciuto il poeta in casa dell'Argentinita, ai tempi del *concurso* di *cante jondo* del 1922 a Granada, dove aveva fatto parte della giuria.

si sperimenta una lucidità superiore. Non c'è controllore né controllato, non c'è nient'altro che il vivere concentrati nella propria operazione. Parlando della creazione artistica si deve dire che la condizione di unificazione è vissuta, a dispetto delle apparenze, anche quando si crea per impulso dell'angelo o ispirazione della musa. Bisogna, dunque, individuare lo specifico di questa esperienza di unità totale che si realizza nell'irruzione del *duende*.

Come ho già indicato, in nessun caso si tratta di uscire fuori di sé, come presuntivamente avviene in un'estasi mistica: ciò che viene trasceso non è la realtà della persona, ma i limiti dell'autorappresentazione, la maschera più o meno deformante della personalità. Orbene, pare di notare che Lorca proponga tre modi del processo creativo, e quindi tre forme di trascendimento, che sembrano implicare una concezione della persona articolata nelle tre dimensioni della corporeità, della psiche, dello spirito, analoga a quella descritta da Ortega in un saggio del 1924, *Vitalidad, alma, espíritu*.

Vitalità, anima, spirito

In *Vitalidad, alma, espíritu*, restando su un piano puramente descrittivo, Ortega abbandona la concezione binaria della persona (corpo e anima, mente e natura), recuperando una visione tripartita attestata già nelle più antiche culture del Mediterraneo. Nell'uomo è presente la dimensione corporea che, osservata dall'esterno, sembra non differire da qualunque altra realtà circostante, mentre percepita dall'interno, come la nostra carne e l'origine delle nostre sensazioni e dei nostri atti, appare come una sorgente di energia vivente che nutre l'intera persona. Accanto alla vitalità corporea è chiaramente individuabile la dimensione spirituale:

> *Chiamo spirito l'insieme degli atti intimi di cui ognuno si sente vero autore e protagonista. L'esempio più chiaro è la volontà. Questo fatto interno che esprimiamo con la frase «io voglio», questo risolvere e decidere, ci appare come emanato da un punto centrale in noi, che è ciò che in senso stretto si deve chiamare «io».*[xviii]

Questo io puntiforme è palesemente diverso da un'altra zona della personalità, la psiche, ambito intermedio tra lo spirito e la vitalità, che sembra dotata di uno "*strano carattere atmosferico. È la regione dei sentimenti, delle emozioni, di desideri, impulsi e appetiti*".[xix] Ovviamente, Ortega precisa che vitalità, anima, spirito, sono tre termini usati per denominare delle differenze evidenti tra le nostre esperienze intime, e non implicano tre "io" separati, né fratture nell'assoluta unità della persona:

[xviii] J. Ortega y Gasset, *Vitalidad, alma, espíritu*, in *Obras completas*, Revista de Occidente - Alianza, Madrid 1986, II, 451-480, 461 (in seguito abbreviate come O. C.)

[xix] *ibid.*, 462.

Questi tre nomi non fanno altro che denominare differenze patenti che troviamo nei nostri fatti intimi: sono concetti descrittivi, non ipotesi metafisiche. È cosa ben chiara che nel dolore mi duole il mio corpo, che la tristezza sta in me, ma non proviene dal mio io, e infine che pensare e volere sono atti «miei», nel senso che nascono dal mio io. Il pronome «io» significa evidentemente una cosa diversa nei tre casi.[xx]

L'io indica sempre un termine centrale di riferimento: il dente che duole, non duole al dente, né la testa alla testa, ma entrambi a un terzo che è il mio «io» corporeo. I tre «io» risultano tre centri personali che non cessano di essere distinti per il fatto di trovarsi indissolubilmente articolati».[xxi]

Questa struttura della persona implica tre diverse modalità di ingresso nella propria interiorità. Per Ortega, l'intelletto e la volontà (lo spirito) funzionano adeguandosi a leggi oggettive: non è il nostro spirito a differenziarci gli uni dagli altri (tutti pensiamo allo stesso modo un teorema di geometria):

Nel pensare o nel volere abbandoniamo la nostra individualità e diveniamo partecipi di un orbe universale, dove tutti gli altri spiriti sfociano e partecipano come il nostro. In tal modo, pur essendo l'elemento più personale che c'è in noi - se per persona s'intende essere origine dei propri atti-, lo spirito di rigore non vive di se stesso, bensì della Verità, della Norma, ecc., di un mondo oggettivo nel quale si appoggia e dal quale riceve la sua peculiare struttura. In altre parole, lo spirito non riposa su se stesso, ma ha le sue radici e il suo fondamento in quest'orbe universale e trans-soggettivo.[xxii]

Invece, sentire, commuoverci, desiderare, sono atti privati:

Chi pensa una verità si rende conto che ogni spirito deve pensarla come lui, di fatto o di diritto. Invece, la mia tristezza è solo mia, e nessuno la può sentire con me e come me. (...) L'anima forma dunque un recinto privato di fronte al resto dell'universo che è, in un certo senso, la regione del pubblico. L'anima è «dimora», alloggio, luogo delimitato per l'individuo come tale, che vive così «a partire da se stesso» e «su» se stesso, e non «dalla» logica o «dal» dovere, appoggiandosi «sulla» Verità eterna e sull'eterna Norma.[xxiii]

Neppure il corpo vive da e su se stesso; la specie, i fattori ereditari, agiscono in ogni individuo:

Tutto induce a credere che, se al fenomeno che chiamiamo vitalità corrisponde una realtà effettiva, questa sarà come un torrente cosmico unitario; vale a dire che ci sarà una sola e universale vitalità, di cui ogni organismo è solo un momento o pulsazione. (...) Il predominio dello spirito e quello del corpo tendono a disindividualizzarci e, nello stesso tempo, a sospendere la nostra vita dell'anima. La scienza e l'orgia ci privano dell'emozione e del desiderio, e ci strappano da quel recinto dal quale viviamo di con-

[xx] *ibid.*, 465.
[xxi] *ibidem*.
[xxii] *ibid.*, 466.
[xxiii] *ibid.*, 467.

> *tro a tutto il resto, immersi in noi stessi, e ci versano in regioni extra-individuali, sia la superiore dell'Ideale, sia l'inferiore del Vitale e del cosmico.*[xxiv]

Fin qui Ortega, da cui prendiamo l'indicazione di queste tre dimensioni dell'io. Naturalmente, Ortega sa benissimo che nella sua realtà l'io è perfettamente unitario, e che non esistono tre io, tre individui, al nostro interno, bensì esiste *una* realtà personale, che vive la sua vita nel mondo, senza alcuna scissione intima. In conseguenza di ciò sarei portato a dare un'importanza molto relativa a quel carattere oggettivante e spersonalizzante che Ortega sottolinea nello spirito e nella vitalità. Pensare allo stesso modo degli altri un teorema di geometria non annulla la propria individualità: il pensare rimane un atto intimo, con il quale costruiamo idee sulla realtà e, se seguiamo un metodo o una convenzione, *perveniamo* a uno stato (parimenti intimo e nostro) a cui perviene per suo conto chiunque segua lo stesso metodo o la stessa convenzione. Analogamente, a livello della vitalità corporea, è vero che non è il battito cardiaco a differenziarci l'uno dall'altro... a condizione che il cuore sia sano, perché se batte in modo irregolare, questo si riflette sull'intera persona, condizionandone il sentire e l'atteggiamento di fronte alla realtà.

Nel riservare la sfera del personale in esclusiva (o quasi) alla psiche, Ortega prescinde dal fatto che "psiche" è il nome della carne, osservata da un altro punto di vista. Il dente che "mi" duole è il mio dente, non quello di un'altra persona, e forse mi duole perché l'ho trascurato; e il suo dolermi mi impedisce di rilassarmi ascoltando musica o di concentrarmi su un banale teorema di geometria. Dunque, anche se il mal di denti è un processo oggettivo, che si verifica automaticamente in presenza di certe condizioni, esso è vissuto come un fatto personale e in nessun caso implica una diminuzione dell'individualità. La stessa cosa si può dire per il ragionamento della logica formale come per l'orgia. Ciò significa che è possibile concentrare l'attenzione, o polarizzare tutte le risorse personali, sull'una o l'altra modalità di accesso alla propria interiorità.

L'unità della persona

Nel processo creativo, Pastora Pavón può realizzare una straordinaria unificazione o concentrazione di tutte le sue facoltà dell'attenzione attraverso tre modalità, che Lorca ha rappresentato attraverso le figure della musa, dell'angelo e del *duende*. Si diceva che la musa potrebbe essere accostata, in termini generali, a un'estetica classica, o neoclassica, fatta di razionalità, misura, ordine, che richiamano la dimensione dello spirito: "*La musa sveglia l'intelligenza, porta paesaggi di colonne e un falso sapore di allori, e l'intelligenza è spesso nemica della poesia*". L'unificazione realizzabile sotto l'ispirazione della musa concentra (o trasporta, in senso metaforico) l'intera persona nella sfera dell'ideale. Si tratta di un'esperienza di unità con se stessi (questo è fuor di dubbio), nella quale all'arte e alla vita vengono imposti misura ed equilibrio: l'arte classica non è pensabile sen-

[xxiv] J. Ortega y Gasset, *Vitalidad, alma, espíritu*, cit., 468.

za un mondo classico, cioè senza le forme di vita corrispondenti ai suoi ideali - altrimenti diventa classicismo e in tal caso l'intelligenza risulta nemica della poesia:

> *l'intelligenza è spesso nemica della poesia, perché limita troppo, perché innalza il poeta in un trono di acute spine e gli fa dimenticare che presto se lo possono mangiare le formiche, o gli può cadere in testa una grande aragosta di arsenico, contro cui nulla possono le muse che vivono nei monocoli o nella rosa di debole lacca del piccolo salone.*

Sotto l'impulso dell'angelo, la condizione di unificazione viene realizzata a livello della psiche, del sentimento personale: "*L'uomo, senza alcuno sforzo, realizza la sua opera o la sua inclinazione o la sua danza*" - lascia andare il suo intimo e personalissimo sentimento, si muove secondo il suo capriccio o il suo genio, si impone un compito, evidentemente perché *lo sente* suo. E il *luogo* in cui sente questo non può che essere la psiche, l'anima. L'estetica che ne risulta, in termini generali, si può considerare romantica: l'intero universo viene inglobato dal sentimento personale, si tinge di me, si impregna del mio tono sentimentale. L'angelo ordina, abbaglia, impone, e il destinatario del suo volere è - dice Lorca con una parola molto significativa - il "predestinato". Anche in questo caso l'esperienza di unificazione è reale, ma tutto viene inglobato in quel recinto privato della propria sentimentalità, come se si unificasse non solo se stessi, ma anche l'intero universo e gli altri nel proprio sentimento: una premessa per grandi imprese o grandi tragedie.

Nell'irruzione del *duende*, l'unificazione viene realizzata nella dimensione dell'unica realtà veramente esistente: la propria carne. "*Il* duende *sale da dentro, dalla pianta dei piedi*". "*Invece il* duende *bisogna ridestarlo nelle stanze ultime del sangue*". "*Per cercare il* duende *non c'è mappa né esercizio. Si sa solo che brucia il sangue*". "*E come cantò! La sua voce non giocava più, la sua voce era un getto di sangue*". È, mi spingo a dire, un'estetica barocca. Ed è anche l'unificazione più completa che si possa realizzare, perché, come si è più volte sottolineato, la carne non è il corpo separato dalla psiche e dallo spirito, ma è le tre cose insieme: vitalità biologica, vitalità psichica, vitalità spirituale (se si preferisce: la biochimica del cervello - il teorema di geometria lo pensiamo tutti allo stesso modo, a condizione che la biochimica del cervello non sia alterata da una sostanza allucinogena; diversamente, non riusciamo nemmeno a pensarlo). Il *duende* irrompe solo se abbandoniamo le sfere ideali e rinunciamo a quella fittizia individualità ottenuta proiettando il nostro fittizio io sull'universo, pervadendolo o, piuttosto, inquinandolo e negandone l'alterità: "*Rifiutare l'angelo e dare un calcio alla musa, e perdere il timore per il sorriso di violette esalato dalla poesia del XVIII secolo*". Un'estetica barocca: nel senso che il barocco storico esemplifica una forma di creatività artistica che si trova in ogni epoca, compresa l'arte contemporanea.

Una dimensione extra-naturale

Sottolineare il carattere unificante dell'irruzione del *duende* (ma anche dell'angelo e della musa) equivale a dire che si tratta di un'esperienza interiore, che non implica un "incontro" con en-

tità metafisiche o religiose, comunque concepite; in altre parole, l'individuo non esce mai da se stesso. Questo mi sembra ovvio e indiscutibile: nella mia intimità non può esserci altro che "me stesso", e se vi si trovasse qualcosa di diverso da me, non sarebbe più la mia intimità, ma una alterità, una esteriorità, un oggetto irriducibile al soggetto. Tuttavia i termini *duende,* angelo, musa, fanno riferimento, in maniere diverse, alla sfera del religioso o del sacro, e inducono a pensare che l'esperienza unitaria di cui parliamo sia un "incontro" tra l'interiorità personale e un'alterità immanente: il divino presente in noi, Dio costitutivamente intrinseco alla creatura.

Non credo affatto a questa presenza di Dio in me, non certo per un atteggiamento da miscredente, quanto perché mi sembra molto più adeguata l'espressione usata da san Paolo, che non parla di Dio in noi, ma di noi in Dio: viviamo, siamo, ci muoviamo *in* Dio. La realtà personale *poggia sul / si radica nel* divino, senza alcuna confusione possibile. L'irruzione del *duende* avviene nell'interiorità, è "*potere misterioso che tutti sentono e che nessun filosofo spiega*", dice Lorca con parole di Goethe, e fa riferimento al *sentire*, quindi al mondo interiore:

> *In tutta la musica araba, danza, canzone o elegia, l'arrivo del* duende *è salutato con energici «Allah! Allah!», «Dio! Dio!», così vicini all' «Olé!» delle corride, che magari sarà la stessa cosa; e in tutti i canti del sud della Spagna l'apparizione del* duende *è seguita da sincere grida di «Viva Dio!», profondo, umano, tenero grido di una comunicazione con Dio attraverso i cinque sensi, grazie al* duende *che agita la voce e il corpo della ballerina, evasione reale e poetica da questo mondo.*

Per chiarire questo aspetto, apparentemente contraddittorio, ricorro di nuovo a Ortega e a una sua descrizione dell'interiorità umana. Intanto questa interiorità ha una caratteristica essenziale: si rivela nell'esteriorità.[xxv] L'interiorità della carne è essenziale intimità, è un interno radicale, l'intimità che chiamiamo vita. "A *differenza di tutte le altre realtà dell'universo, la vita è costitutivamente e irrimediabilmente una realtà occulta, non spaziale, un arcano*".[xxvi] Solo per astrazione potremmo considerare il corpo alla stregua di un minerale:

> *la carne ci presenta di colpo e contemporaneamente un corpo e un'anima in unità indissolubile. E questa unità - che è indifferente e previa alle teorie spiritualiste e materialiste - non consiste nel fatto che vediamo semplicemente giustapposti, come un lato sull'altro, il corpo e l'anima, ma nel fatto che si articolano formando una struttura peculiare. La carne presenta la sua forma e il suo colore non affinché li vediamo, ma perché «attraverso» di essi, come attraverso un cristallo, intravediamo l'anima.*[xxvii]

[xxv] "*Ci sono infatti due specie di corpi, il minerale e la carne. Alla fin fine potranno anche essere la stessa cosa, ma come fenomeni, come apparenza, sono essenzialmente diversi. Noti ognuno il suo differente atteggiamento di fronte a una cosa che è pietra o gas, o che presenta la caratteristica* facies *della carne (...). Il nostro diverso atteggiamento di fronte alla carne e al minerale consiste nel fatto che, guardando la carne, prevediamo qualcosa di più di ciò che vediamo; la carne ci si presenta certamente come esteriorizzazione di qualcosa che è essenzialmente interno*" (J. Ortega y Gasset, *Sobre la expresión, fenómeno cósmico*, O. C., II, 577-594, 577).

[xxvi] *ibid.*, 578.

[xxvii] *ibid.*, 579.

Un ragionamento semplicissimo amplia superlativamente il campo della nostra indagine. Camminare è un'azione utile eseguita deliberatamente; camminiamo da qui a là per un certo scopo. Questo movimento non può essere attribuito all'attività espressiva. Al contrario, se nel camminare sentiamo paura, domineremo i movimenti della paura, che disturbano il camminare. La nostra volontà assoggetterà l'inquietudine espressiva allo schema del movimento utile. È curioso avvertire che appena intervengono la deliberazione e la volontà, e nella misura in cui questo accade, il nostro corpo perde valore espressivo. L'atto premeditato che emana dalla nostra ragione sarebbe eseguito geometricamente se fossimo solo ragione e volontà. (...) Tuttavia non esistono due uomini che si muovono da qui a lì in forma identica. (...) È evidente che lo schema puro di azione, che la volontà sceglie e decide, è arricchito da un «plus» di modulazioni involontarie e non premeditate. La nostra intimità ricama il bordo alla linea geometrica imposta dal principio di utilità, dotandola di ornamenti, arabeschi, eccessi ed elisioni, ritmo e melodia. Il principio espressivo include e modifica l'atto inespressivo e interessato.[xxviii]

Alla sua dimensione interiore l'individuo accede attraverso un virtuale distacco dal mondo e esteriore, attraverso atti di riflessione, meditazione, concentrazione... in sostanza, distogliendo l'attenzione da ciò che accade nella circostanza in cui si trova e rivolgendola a se stesso. Questa operazione implica "*il potere dell'uomo di ritirarsi virtualmente e provvisoriamente dal mondo e mettersi dentro di sé, ovvero, detto con una splendida parola che esiste solo nella nostra lingua: l'uomo può* ensimismarse".[xxix] In realtà, i poteri sono due: l'uno, potersi staccare dal mondo circostante per un certo tempo, senza rischi fatali; l'altro, avere *un luogo* in cui mettersi, in cui stare, una volta fuori dal mondo:

Ma il mondo è la totale esteriorità, l'assoluto fuori, *che non consente alcun* fuori *al di là di esso. L'unico* fuori *da questo* fuori *che esiste è precisamente un* dentro, *un* intus, *l'intimità dell'uomo, il suo se stesso, costituito principalmente da idee.*[xxx]

Questo *intus* non ha le caratteristiche spaziali proprie dell'esteriorità, ma costituisce, di fronte al mondo esterno, "*un altro mondo che non è nel mondo: il nostro mondo interiore*".[xxxi] Non insisterei eccessivamente sul fatto che l'interiorità umana sia costituita principalmente da *idee*, perché penso che si dovrebbe lasciare uno spazio abbastanza ampio ad *operazioni*. In ogni caso, l'interiorità illumina sulla stranissima costituzione della persona. Scrive Ortega in *Meditación de la técnica*:

[xxviii] *ibid.*, 587. Questo pone il problema di capire come sia fatto realmente l'io, non potendo più esser pensato alla maniera razionalista. Di fronte all'io che si sottomette alle leggi della logica, "*vive in noi l'io che disegna soltanto figure non geometriche e ribolle di desideri, se non proprio immorali, estranei alla moralità. Questo ci conduce a una distinzione psicologica capitale tra lo spirito - facoltà non individuale - e l'anima, che è la nostra persona in quanto differente dalle altre*" (*ibid.*, 588). Restano, naturalmente, le nostre riserve sullo spirito inteso come "facoltà non individuale".

[xxix] J. Ortega y Gasset, *Ensimismamiento y alteración*, O. C., V, 289-313, 300. *Ensimismarse*, da *en sí mismo*, in se stesso.

[xxx] *ibidem.*

[xxxi] *ibid.*, 301.

> *Inaspettatamente, questo ci rivela la* costituzione *stranissima dell'uomo: mentre tutti gli altri esseri coincidono con le loro condizioni oggettive - con la natura o circostanza - l'uomo non coincide con esse, ma è qualcosa di estraneo e diverso dalla sua circostanza; però, non avendo altro rimedio, se vuole essere e stare in essa, deve accettare le condizioni che essa gli impone.*[xxxii]

> *...perché l'essere dell'uomo e l'essere della natura non coincidono pienamente. Pertanto, l'essere dell'uomo ha una strana condizione, per cui in parte risulta affine alla natura, ma in altra parte no, è contemporaneamente naturale ed extranaturale, una specie di centauro ontologico, di cui mezza porzione è immersa nella natura ma l'altra mezza la trascende. (...) Ciò che ha di naturale si realizza da sé, non gli è problema. Ma proprio per questo non lo sente come il suo autentico essere. Invece, la sua porzione extranaturale non è intanto e senz'altro realizzata, bensì consiste in una mera pretesa di essere, in un progetto di vita. È ciò che sentiamo come il nostro vero essere, ciò che chiamiamo la nostra personalità, il nostro io.*[xxxiii]

Credo che sia oltremodo chiarificatrice la metafora del centauro ontologico. Attraverso un procedimento puramente descrittivo, Ortega evidenzia che l'essere dell'uomo non coincide con l'essere della natura, ovvero che, inserito tutto ciò che è necessario nel termine "natura", risulta che l'uomo è qualcosa in più, che non può essere assimilato, definito o denominato con il termine natura. Diremmo dunque che l'uomo è in parte naturale e in parte extra-naturale, a condizione di non immaginare queste due parti come entità separate e giustapposte: non vanno intese i termini spirito e materia, o identificate con la coppia corpo e anima, né come se fossero due pezzi giustapposti o incastrati, montati insieme, come il manubrio e la ruota della bicicletta. L'uomo non è *natura* più *extra-natura*, così come non è corpo più spirito, e come il centauro non è mezzo uomo più mezzo cavallo: è centauro, cioè una realtà diversa tanto dall'uomo quanto dal cavallo.

A questo punto si può riprendere il discorso sul *duende* e dire che nel processo creativo (canto, danza o quel che sia), tutta la persona è concentrata nella propria dimensione extra-naturale e le lascia invadere tutto lo spazio dell'interiorità, le lascia catturare tutta la propria attenzione, fino ad agire per se stessa, per la pura e profonda espressione di questa interiorità. Come ha sottolineato Ortega, l'interiorità esige di esprimersi; in parte ciò avviene spontaneamente, attraverso gesti automatici,[xxxiv] in parte attraverso la faticosa rimozione di ostacoli, che l'individuo stesso pone, identificandosi con la maschera che si è costruito. È stato spesso osservato che per l'artista *aduendado* non esiste il pubblico[xxxv] - più ancora, non esiste il mondo esterno - e credo che Lorca alluda a questo quando parla di Pastora Pavón in una condizione di solitudine e abbandono:

[xxxii] J. Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica,* O. C., V, 315-375, 323.

[xxxiii] *ibid.*, 338.

[xxxiv] Nel gesto che ci sfugge, manifestando la nostra emozione, "*sorprendiamo il potere della vitalità che la vecchia biologia tendeva a ignorare*" (J. Ortega y Gasset, *Sobre la expresión...*, cit., 586).

[xxxv] Cfr. Serafín Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas*, nel racconto: *Un baile en Triana*: "*...Per questo il* cantador*, estasiato come l'usignolo o il merlo del bosco, sembra che stia solo ascoltando se stesso, disprezzando*

> *La* Niña de los Peines *dovette lacerare la sua voce perché sapeva che la stava ascoltando gente squisita che non chiedeva forma, ma midollo di forma, musica pura con il corpo raccolto per potersi sostenere in aria. Dovette sminuire le sue capacità e le certezze; cioè, dovette allontanare la sua musa e* rimanere abbandonata, *perché il suo* duende *arrivasse e si degnasse di lottare a mani nude. E come cantò! La sua voce non giocava più, la sua voce era un getto di sangue.*

Questo *potere della vitalità* non è una forza impersonale, ma è piuttosto la vitalità del *mio* corpo, della *mia* carne, della *mia* realtà - che è una realtà personale a tutti i livelli. Non è un potere che io possiedo, ma il potere che *io sono*. L'uomo è diverso tanto dalla «natura» quanto dallo «spirito»; "*dunque, l'uomo è qualcosa che non ha realtà corporea né spirituale*; *è un programma come tale*; *pertanto è ciò che ancora non è, ma aspira ad essere*".[xxxvi] Consiste in una vocazione da realizzare, e in questo risiede la sua condizione singolare: «*Un ente il cui essere consiste non in ciò che egli già è, ma in ciò che ancora non è, un essere che consiste nel non essere ancora. Tutto il resto dell'universo consiste in ciò che già è*».[xxxvii] Di fatto, esistere significa *ritrovarsi* a dover realizzare la propria vocazione, la propria pretesa di essere: dunque la persona consiste nel *non essere ancora*, nello starsi continuamente realizzando o alienando, nel vivere a partire dalla sua più profonda e radicale indole, o nell'appoggiarsi sulla sua più immediata e superficiale maschera.

Il *duende* è questo potere, questa indole profonda, intesa come radice della persona di ciascuno. Ma la radice (*arkhé*) di un individuo non è certo la radice dell'universo: è a sua volta una realtà condizionata. Non è *tutto* il potere, ma solo *un* potere - è poter essere *io*, e non un altro. E siccome questo condizionamento non viene da me, bensì me lo ritrovo nella mia intimità come un limite già costituito, il *duende* e l'*arkhé* si trovano sul confine di qualcosa che può limitare, ma non è a sua volta limitato. Non si tratta, in senso proprio, del divino, ma di ciò che Zubiri ha chiamato, con un'espressione perfetta, *l'ambito della deità*. Ovvero, il confine del sacro.

---

l'ambizione di un altro canto e di un'altra musica insulsa che gradisce gli applausi del salone o del teatro, accontentandosi solo degli echi del raccoglimento e della solitudine" (L'edizione spagnola delle *Escenas andaluzas* si trova in rete nel *cervantesvirtual.com*; all'indirizzo *www.retemediterranea.it/medonline4/tabid/491/Default*.aspx è disponibile *Un ballo a Triana* (mia traduzione).

[xxxvi] J. Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*, cit. 338.

[xxxvii] *ibidem*.

GIOCO E TEORIA DEL *DUENDE* [1]

FEDERICO GARCÍA LORCA

Signore e signori,

Dal 1918, quando sono entrato nella *Residencia de Estudiantes* di Madrid, al 1928, quando l'ho lasciata, al termine dei miei studi di Lettere e Filosofia, ho ascoltato in quel raffinato salone, in cui conveniva la vecchia aristocrazia spagnola per correggere la sua frivolezza da spiaggia francese, circa mille conferenze.

Con desiderio di aria e sole, mi sono talmente annoiato che, uscendo, mi sono sentito coperto da una leggera cenere quasi sul punto di diventare pepe di irritazione.

No. Io non vorrei che in questa sala entrasse quel terribile moscone della noia, che infila tutte le teste con un filo tenue di sonno e mette negli occhi degli ascoltatori gruppi minuti di punte di spilli.

---

[1] Federico García Lorca, *Teoría y juego del duende*, in *Obras VI*, a cura di Miguel García Posada, Akal, Madrid 1994, 328-339.

In modo semplice, con il registro in cui la mia voce poetica non ha luci di legno, né svolte di cicuta, né pecore che d'un tratto sono coltelli di ironia, cercherò di tenere una lezione semplice sullo spirito occulto della dolente Spagna.

Chi si trova nella pelle di toro stesa tra i fiumi Júcar, Guadalete, Sil o Pisuerga (non vorrei parlare di corsi d'acqua accanto alle onde color criniera di leone agitate dal Plata),[ii] sente dire con comprovata frequenza: "Questo ha molto *duende*". Manuel Torre,[iii] grande artista del popolo andaluso, diceva a uno che cantava: "Tu hai voce, tu conosci gli stili, ma non avrai mai successo, perché tu non hai *duende*".

In tutta l'Andalusia, rocca di Jaén e conchiglia di Cadice, la gente parla continuamente del *duende* e, con istinto efficace, lo scopre appena compare. Il meraviglioso *cantaor* El Lebrijano, creatore della *Debla,*[iv] diceva: "I giorni in cui io canto con *duende* non c'è chi mi possa eguagliare"; la vecchia ballerina gitana *La Malena*[v] un giorno, sentendo suonare da Brailowsky[vi] un frammento di Bach, esclamò: "*Olé!* Questo ha *duende*!" - e si annoiò con Gluck, con Brahms e con Darius Milhaud. E Manuel Torre, la persona di maggior cultura nel sangue che ho conosciuto, ascoltando lo stesso Falla nel suo *Notturno del Generalife*, disse questa splendida frase: "Tutto ciò che ha suoni negri ha *duende*". E non c'è verità più grande.

Questi suoni negri sono il mistero, le radici ficcate nel limo che tutti conosciamo, che tutti ignoriamo, ma da cui ci giunge quanto di più sostanziale vi è nell'arte. Suoni negri, disse l'uomo del popolo di Spagna, e fu d'accordo con Goethe, che, parlando di Paganini, definisce il *duende* dicendo: "Potere misterioso che tutti sentono e che nessun filosofo spiega".

E dunque il *duende* è un potere e non un agire, è un lottare e non un pensare. Io ho sentito dire da un vecchio maestro chitarrista: "Il *duende* non sta nella gola; il *duende* sale da dentro, dalla pianta dei piedi". Cioè, non è questione di capacità, ma di vero stile vivente; cioè, di sangue; cioè, di cultura antichissima, di creazione in atto.

[ii] N.d.t.: la conferenza è stata tenuta in Argentina, da qui l'allusione al Rio de la Plata.

[iii] N.d.t.: Manuel Torre (vero nome Manuel Soto Loreto, 1878-1933), nato ad Algeciras, grande *cantaor* che partecipò al *Concurso de cante jondo,* organizzato a Granada nel 1922 da Manuel de Falla e García Lorca, invitato dalla *Niña de los Peines*. Ha realizzato una cinquantina di incisioni di vari canti flamenchi: cfr. *Grabaciones históricas* dell'etichetta Almaviva, 1997.

[iv] N.d.t.: Diego Sebastián Mercader Fernández Flores, nato a Lebrija, in provincia di Siviglia, nel 1847, morto nella prima decade del 1900, detto *El Lebrijano Viejo*. Di lui si hanno pochissime notizie. Si dice che sia stato il primo a parlare del *duende*, il che è poco credibile. Sospetto anche che non sia stato l'inventore della *debla*, perché una delle parole più oscure presenti nelle *coplas* - *deblica*, già raccolta nella *Colección* di Machado Álvarez - è il diminutivo di *debla*.

[v] N.d.t.: Magdalena Seda Loreto, nata a Jerez de la Frontera negli anni Settanta dell'Ottocento e morta a Siviglia nel 1956, figura leggendaria di *cantaora* che, secondo quanto si racconta, avrebbe finito la sua vita come venditrice di sigarette per strada. Durante la sua carriera collabora con La Argentinita, altra mitica ballerina e cantante, di cui esiste una registrazione con Lorca che la accompagna al pianoforte. Cfr. *http://elartedevivirelflamenco.com/bailaores56.html*.

[vi] N.d.t.: Alexander Brailowsky (1896-1976), pianista di origine ucraina famoso negli Anni Venti.

Questo "potere misterioso che tutti sentono e che nessun filosofo spiega" è, insomma, lo spirito della Terra, lo stesso *duende* che bruciò il cuore di Nietzsche, che lo cercava nelle sue forme esteriori sul ponte di Rialto o nella musica di Bizet, senza trovarlo e senza sapere che il *duende* che stava inseguendo era saltato dai greci misteriosi alle ballerine di Cadice o al dionisiaco grido strozzato della *siguiriya* di Silverio.[vii]

Così, non voglio che qualcuno confonda il *duende* con il demonio della teologia del dubbio, a cui Lutero, con un sentimento bacchico, tirò una boccetta d'inchiostro a Norimberga, né con il diavolo cattolico, distruttore e poco intelligente, che si traveste da cagna per entrare nei conventi, né con la scimmia parlante portata con sé dal Malgesí di Cervantes nella *Comedia de los celos y de las selvas de Ardenia*.

No. Il *duende* di cui parlo, oscuro e frastornato, è discendente di quell'allegrissimo demonio di Socrate, marmo e sale che lo graffiò indignato il giorno in cui prese la cicuta, e dell'altro malinconico demonietto di Descartes, piccolo come una mandorla verde che, stanco di cerchi e linee, uscì sui canali a sentir cantare i grandi marinai ubriachi.[viii]

Ogni uomo, ogni artista, si chiami Nietzsche o Cezanne, ogni scala che sale sulla torre della sua perfezione lo fa a prezzo della lotta sostenuta con un *duende*, non con un angelo, come si è detto, né con la sua musa. È necessario fare questa distinzione fondamentale per la radice dell'opera.

L'angelo guida e regala come San Raffaele, difende ed evita come San Michele, e previene come San Gabriele.[ix] L'angelo abbaglia, ma vola sopra la testa dell'uomo, è al di sopra, sparge la sua grazia e l'uomo, senza alcuno sforzo, realizza la sua opera o la sua inclinazione o la sua danza. L'angelo sulla via di Damasco e quello entrato attraverso le fessure del balconcino di Assisi, o quello che segue i passi di Enrico Susón,[x] *ordinano* e non c'è modo di opporsi alle loro luci, perché agitano le loro ali di acciaio nell'ambiente[xi] del predestinato.

La musa detta, e in certe occasioni suggerisce. Può relativamente poco, perché ormai è lontana e talmente stanca (io l'ho vista due volte), che dovettero metterle mezzo cuore di marmo. I poeti della musa sentono voci e non sanno da dove, ma sono della musa che li nutre e a volte se li beve, come nel caso di Apollinaire, gran poeta distrutto dall'orribile musa con cui l'ha dipinto

---

[vii] N.d.t.: Silverio Franconetti y Aguilar (1823-1889), grande *cantaor* e creatore del primo *café cantante* esclusivamente dedicato al flamenco. Nato a Siviglia da padre italiano, venne proclamato *rey de los cantaores*, dopo una vita che lo aveva visto fare il *picador* in America Latina, o darsi alla carriera militare. Cfr. Daniel Pineda, *Silverio Franconetti. Noticias Inéditas*, Ediciones Giralda, Granada 2000.

[viii] N.d.t.: preferisco la lezione *borrachos* di *Obras completas* Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid 1954, 2 voll., vol. I, 1067-1079, p. 1069, alla lezione *borrosos*, di García Posada, che mi pare priva di senso: "marinai confusi"?

[ix] N.d.t.: Sono i tre angeli che compaiono nel *Romancero gitano*, collegati a Granada (Miguel), Cordova (Rafael) e Siviglia (Gabriel).

[x] N.d.t.: il beato Heinrich Seuse, 1300-1366. Discepolo di Meister Eckhart, Suso, o Susone, è autore di opere mistiche e di poesie.

[xi] N.d.t.: *ambiente* è usato qui nel significato originale e proprio di aria che avvolge e circonda un corpo.

il divino angelico Rousseau.[xii] La musa sveglia l'intelligenza, porta paesaggi di colonne e un falso sapore di allori, e l'intelligenza è spesso nemica della poesia, perché limita troppo, perché innalza il poeta in un trono di acute spine e gli fa dimenticare che presto se lo possono mangiare le formiche, o gli può cadere in testa una grande aragosta di arsenico, contro cui nulla possono le muse che vivono nei monocoli o nella rosa di debole lacca del piccolo salone.

Angelo e musa vengono da fuori; l'angelo dà luci, la musa dà forme (Esiodo imparò da lei). Pane d'oro o grinza di tuniche, il poeta riceve norme nel suo boschetto di allori. Invece il *duende* bisogna ridestarlo nelle stanze ultime del sangue. E rifiutare l'angelo e dare un calcio alla musa, e perdere il timore per il sorriso di violette esalato dalla poesia del XVIII secolo e verso il gran telescopio nelle cui lenti dorme la musa malata di limiti.

La vera lotta è con il *duende*.

Sono conosciuti i cammini per cercare Dio. Dal modo barbaro dell'eremita al modo sottile del mistico. Con una torre come Santa Teresa, o con tre cammini come San Giovanni della Croce. E anche se dobbiamo gridare con la voce di Isaia: "Davvero tu sei il Dio nascosto", alla fin fine Dio manda a chi lo cerca le sue prime spine di fuoco.

Per cercare il *duende* non c'è mappa né esercizio. Si sa solo che brucia il sangue come un topico di vetri,[xiii] che esaurisce, che rifiuta tutta la dolce geometria appresa, che rompe gli stili, che si appoggia sul dolore umano che non ha consolazione, che spinge Goya, maestro dei grigi, degli argenti, dei rosa della miglior pittura inglese, a dipingere con le ginocchia e i pugni con orribili neri di bitume; o che denuda Mosén Cinto Verdaguer[xiv] con il freddo dei Pirenei, o porta Jorge Manrique[xv] ad attendere la morte nella pianura di Ocaña, o veste con un abito verde da saltimbanco il corpo delicato di Rimbaud, o mette occhi di pesce morto al conte Lautréamont nell'alba dei boulevard.[xvi]

I grandi artisti del sud della Spagna, gitani o flamenchi, che cantino, ballino o suonino, sanno che non è possibile alcuna emozione senza l'arrivo del *duende*. Essi ingannano la gente e possono dare un'impressione di *duende* senza averlo, come vi ingannano tutti i giorni autori o pittori o seguaci di mode letterarie senza *duende*; ma basta prestare un po' di attenzione, e non lasciarsi trasportare dall'indifferenza, per scoprire l'imbroglio e farli fuggire con il loro grossolano artificio.

[xii] N.d.t.: Henri Rousseau, *Ritratto di Apollinaire e Marie Laurencin* (*La Musa ispiratrice il poeta*), 1909. (Pare che Apollinaire, non apprezzando il quadro, lo avesse messo in cantina).

[xiii] N.d.t.: nel testo: *trópico de vidrios* - forse errato per *tópico*, medicamento esterno che si applica sulla ferita.

[xiv] N.d.t.: Mossen Jacinto Verdaguer y Santaló (1845-1902), catalano, sacerdote, autore del poema *L'Atlàntida* (1876) e di *Idilios y cantos místicos* (1879), molto celebrati nel suo tempo.

[xv] N.d.t.: Jorge Manrique (1440-1479), autore delle *Coplas por la muerte de su padre*, muore durante l'assalto al castello di Garci-Muñoz (o pochi giorni dopo, a seguito della ferita riportata nell'assalto). È suo padre Rodrigo che muore nella sua residenza di Ocaña, in provincia di Toledo, circondato dai suoi familiari.

[xvi] N.d.t.: Isidore Lucien Ducasse, noto come conte di Lautréaumont (1846-1870), autore di *Les Chants de Maldoror*, uno dei testi più innovativi della poesia francese. Personaggio fortemente alienato, amava fare lunghe camminate lungo la Senna, a cui forse allude Lorca.

Una volta la *cantaora* andalusa Pastora Pavón, *La Niña de los Peines*,[xvii] notturno genio ispanico, equivalente in capacità di fantasia a Goya o Rafael *el Gallo*,[xviii] cantava in una tavernucola di Cadice. Giocava con la sua voce d'ombra, con la sua voce di stagno fuso, con la sua voce coperta di muschio, e se la avvolgeva nei capelli o la bagnava di vino o la perdeva in ginepraì oscuri e lontanissimi. Ma niente; era inutile. Gli ascoltatori restavano in silenzio.

C'era lì Ignacio Espeleta,[xix] bello come una tartaruga romana, al quale domandarono una volta: "Com'è che non lavori?"; e lui, con un sorriso degno di Argantonio,[xx] rispose: "Come posso lavorare se sono di Cadice?".

E c'era Elvira La Caliente, aristocratica prostituta di Siviglia, discendente diretta di Soledad Vargas, che nel trenta[xxi] non volle sposarsi con un Rothschild perché non la eguagliava nel sangue. E c'erano i Florida, che la gente crede macellai, mentre in realtà sono sacerdoti millenari che continuano a sacrificare tori a Gerione, e in un angolo, l'imponente allevatore don Pablo Murube,[xxii] con l'aria da maschera cretese. Pastora Pavón finì di cantare in mezzo al silenzio. Solo, e con sarcasmo, un uomo piccolino, di quegli ometti ballerini che escono d'improvviso dalle bottiglie di aguardiente, disse a voce molto bassa: "Viva Parigi!", come per dire: "Qui non ci interessano le abilità, né la tecnica, né la maestria. Ci interessa altro".

Allora la *Niña de los Peines* si alzò come una pazza, stroncata come una prefica medievale, si scolò d'un sorso un gran bicchiere di grappa come fuoco, e sedette a cantare, senza voce, senza respiro, senza sfumature, con la gola bruciata, ma... con *duende*. Era riuscita ad ammazzare tutto l'armamentario della canzone per lasciare il campo a un *duende* furioso e dominatore, amico di venti carichi di sabbia, che spingeva gli ascoltatori a stracciarsi i vestiti, quasi con lo stesso ritmo

---

[xvii] N.d.t.: Pastora María Pavón Cruz (1890-1969), una delle più grandi *cantaoras* di tutti i tempi, nata a Siviglia, città che la celebra con un monumento. Partecipò come giurato al *Concurso* del 1922. Conobbe Lorca in casa della Argentinita. Ha inciso 258 *cantes*, oggi disponibili in cd. Cfr. *Grands cantaores du flamenco, vol. 3 - La Niña de los Peines (Pastora Pavón)*, Le chant du monde LDX 274859 (comp. 1930s-1940s); *Arte Flamenco, Vol. 7, La Nina de los Peines (1890-1969),* etichetta Mandala, 1996.

[xviii] N.d.t.: Rafael Gómez Ortega, soprannominato *El Gallo* (1882-1960), famosissimo torero gitano, membro di una famiglia di toreri. Del torero Rafael Gómez Ortega dicono che una volta, avendo conosciuto Ortega y Gasset, e avendo saputo che, come filosofo, il suo mestiere consisteva nel pensare, commentò: "*Hay gente pa tó*". (Altre fonti attribuiscono l'episodio al torero Rafael Guerra Bejarano, "Guerrita").

[xix] N.d.t.: Ignacio Espeleta (1871-1938) fu un famoso *cantaor* di Cadice, rinomato come interprete di *bulerías* e *alegrías*.

[xx] N.d.t.: Mitico re di Tartesso, città al centro di una civiltà protostorica ubicata in Andalusia, e probabilmente alla foce del Guadalquivir.

[xxi] N.d.t.: molte traduzioni specificano "1930", ma deve trattarsi del 1830.

[xxii] N.d.t.: secondo Juan Antonio Campezano, "los Florida" sarebbero "los Melu" di Cadice, mentre Joaquín Romero Murube affermava che Pablo Murube era in realtà l'allevatore Felipe Murube, considerato un grande esperto del flamenco (cfr. Luis Suárez Ávila, *Fuentes, paisaje e interpretación cabal de Lorca*, "Culturas Populares. Revista Electrónica" 4, 2007, *www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/suarez1.pdf*).

con cui se li rompono i neri antillani del ritmo lucumí,[xxiii] ammucchiati davanti all'immagine di Santa Barbara.

La Niña de los Peines dovette lacerare la sua voce perché sapeva che la stava ascoltando gente squisita che non chiedeva forma, ma midollo di forma, musica pura con il corpo raccolto per potersi sostenere in aria. Dovette sminuire le sue capacità e le certezze; cioè, dovette allontanare la sua musa e rimanere abbandonata, perché il suo *duende* arrivasse e si degnasse di lottare a mani nude. E come cantò! La sua voce non giocava più, la sua voce era un getto di sangue, degna, per il suo dolore e la sua sincerità, di aprirsi come una mano di dieci dita sui piedi inchiodati, ma pieni di burrasca, di un Cristo di Juan de Juni.[xxiv]

L'arrivo del *duende* presuppone sempre un cambiamento radicale in tutte le forme. Su vecchi piani, dà sensazioni di freschezza totalmente inedite, con una qualità di cosa appena creata, di miracolo, che finisce col produrre un entusiasmo quasi religioso.

In tutta la musica araba, danza, canzone o elegia, l'arrivo del *duende* è salutato con energici "Allah! Allah!", "Dio! Dio!", così vicini all'"Olé!" delle corride, che magari sarà la stessa cosa; e in tutti i canti del sud della Spagna l'apparizione del *duende* è seguita da sincere grida di "Viva Dio!", profondo, umano, tenero grido di una comunicazione con Dio attraverso i cinque sensi, grazie al *duende* che agita la voce e il corpo della ballerina, evasione reale e poetica da questo mondo, così pura come quella realizzata dall'eccellente poeta del XVII secolo Pedro de Rojas[xxv] attraverso sette giardini, o quella di Juan Calímaco[xxvi] con una trepidante scala di pianto.

Naturalmente, quando questa evasione viene realizzata, tutti ne sentono gli effetti: l'iniziato, vedendo come lo stile vince una materia povera, e l'ignorante, nel non so che di una autentica emozione. Anni fa, in una gara di ballo di Jerez de la Frontera, si prese il premio una vecchia di ottant'anni contro belle donne e ragazzi con la cintura di acqua, con il solo fatto di alzare le braccia, ergere la testa e dare un colpo col piede sul *tablao*; ma nella riunione di muse e angeli presenti, bellezza di forma e bellezza di sorriso, doveva vincere e vinse quel *duende* moribondo che trascinava a terra le sue ali di coltelli ossidati.

[xxiii] N.d.t.: *lukumi* è il nome della religione comunemente chiamata *santería* (termine in realtà spregiativo), in cui sono fusi elementi di cristianesimo e di religione yoruba, diffusa prevalentemente in terra cubana a seguito della deportazione di schiavi nigeriani. È affine al vudú, per origine e per credenze. Vi ha un'importanza notevole il rito collettivo basato sulla danza.

[xxiv] N.d.t.: Juan de Juni (1506-1577), scultore tra i più importanti nella Castiglia del '500, capace di raggiungere un impressionante livello di realismo nella riproduzione dell'anatomia umana.

[xxv] N.d.t.: Pedro Soto de Rojas (1584-1658), poeta di Granada, autore di *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652), importante e raffinata opera barocca. García Lorca gli dedica un *Homenaje a Soto de Rojas*, in *Obras completas*, Aguilar, cit., vol. I, 1026-1033.

[xxvi] N.d.t.: san Giovanni Climaco (575-650), monaco bizantino, autore del trattato mistico *La scala del Paradiso*.

Tutte le arti sono capaci di *duende*, ma dove ha più spazio, com'è naturale, è nella musica, nella danza e nella poesia recitata, perché queste richiedono un corpo vivo che interpreti, perché sono forme che nascono e muoiono in modo perpetuo e innalzano i loro contorni su un presente esatto. Molte volte il *duende* del musicista passa al *duende* dell'interprete, e altre volte, quando il musicista o il poeta non sono tali, il *duende* dell'interprete - e questo è interessante - crea una nuova meraviglia, che conserva soltanto nell'apparenza la forma primitiva. È il caso dell'invasata [*enduendada*] Eleonora Duse, che cercava opere fallite per farle trionfare grazie a ciò che lei inventava, o il caso di Paganini, spiegato da Goethe, che faceva sentire melodie profonde da autentiche volgarità, o il caso di una deliziosa ragazza di Puerto de Santa María, che io ho visto cantare e ballare l'orrendo *cuplé*[xxvii] italiano O *Marì!*, con ritmi, silenzi e una intenzione che trasformavano la paccottiglia italiana in un duro serpente di oro eretto.

Il fatto è che, effettivamente, trovavano qualcosa di nuovo, che non aveva nulla a che vedere col precedente, e davano sangue vivo e scienza a corpi vuoti di espressione.

Tutte le arti, e anche i paesi, hanno capacità di *duende*, di angelo e di musa; e così come la Germania ha, con eccezioni, la musa, e l'Italia ha in modo permanente l'angelo, la Spagna in tutti i tempi è mossa dal *duende*. Come paese di musica e danze millenarie, dove il *duende* spreme limoni di alba, e come paese di morte. Come paese aperto alla morte.

In tutti i paesi la morte è una fine. Arriva e si chiudono le tende. In Spagna, no. In Spagna si aprono. Molta gente vive dentro le mura fino al giorno in cui muore e la portano fuori al sole. Un morto in Spagna è più vivo da morto che in qualunque altro posto del mondo: il suo profilo ferisce come il filo di un rasoio. Le battute sulla morte e la sua contemplazione silenziosa sono familiari agli spagnoli. Dal *Sueño de las calaveras* di Quevedo fino all'*Obispo podrido* di Valdés Leal,[xxviii] e dalla Marbella del XVII secolo,[xxix] morta di parto a metà del cammino, che dice:

> *La sangre de mis entrañas*
> *cubriendo el caballo está.*
> *Las patas de tu caballo*
> *echan fuego de alquitrán...*[xxx]

al recente ragazzo di Salamanca, ucciso dal toro, che esclama:

> *Amigos, que yo me muero;*

[xxvii] N.d.t.: stile musicale popolare e, a volte, grossolano, dal francese *couplet*, diffuso in Spagna verso la fine del XIX secolo, come evoluzione della *tonadilla*, analogo a canzoni da avanspettacolo.

[xxviii] N.d.t.: Juan de Valdés Leal (1622-1690), pittore e incisore nella cui opera ha un grande rilievo il macabro.

[xxix] N.d.t.: *Marbella* è il titolo di un *romance* del XVII secolo, noto anche come *Corrido de Marbella* o *Marbella y el recién nacido*. Testo in Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano, estudio comparativo*, Universidad Autónoma Nacional de México 1939, 398-399.

[xxx] N.d.t.: "*Il sangue delle mie viscere / sta coprendo il cavallo. / Le zampe del tuo cavallo / scagliano fuoco di catrame...*".

amigos, yo estoy muy malo.
Tres pañuelos tengo dentro
y este que meto son cuatro...[xxxi]

c'è un parapetto di fiori di salnitro, dove si affaccia un popolo di contemplatori della morte, con versetti di Geremia nel versante più aspro, o con un cipresso fragrante nel versante più lirico; comunque un paese in cui la cosa più importante di tutto ha un ultimo valore metallico di morte.

La pianeta e la ruota del carro, e il coltello e le barbe pungenti dei pastori, e la luna pelata, e la mosca, e i ripostigli umidi, e le macerie, e i santi coperti di merletti, e la calce, e la linea pungente di grondaie e terrazze hanno in Spagna minute erbe mortali, allusioni e voci percettibili per uno spirito attento, che ci riempiono la memoria con l'aria irrigidita del nostro proprio transito. Non è casuale tutta l'arte spagnola legata alla nostra terra, piena di cardi e pietre definitive; non è un esempio isolato il lamento di Pleberio[xxxii] o le danze del maestro Josef María de Valdivieso; non è un caso che tra tutte le ballate europea si segnali questa amata spagnola:

-Si tú eres mi linda amiga,
¿cómo no me miras, di?
-Ojos con que te miraba
a la sombra se los di

-Si tú eres mi linda amiga,
¿cómo no me besas, di?
-Labios con que te besaba
a la tierra se los di.

-Si tú eres mi linda amiga,
¿cómo no me abrazas, di?
-Brazos con que te abrazaba
de gusanosos cubrí.[xxxiii]

Né è strano che agli albori della nostra lirica risuoni questa canzone:

[xxxi] N.d.t.: *Romance de los mozos de Monleón*, cfr. Ramón García Mateos, *Notas varias de tres versiones del "Romance de los mozos de Monleón"*, "Revista de Folclore", 1967, n. 86, 13-16. Lorca ne realizza una versione musicale cantata dalla Argentinita (la accompagna al piano) e disponibile in cd Sony (*Canciones populares españolas*). "*Amici, io muoio, / amici, io sto molto male. / Tre fazzoletti ho dentro (=nella ferita) / e con questo sono quattro*".

[xxxii] N.d.t.: nel finale della *Celestina* di Fernando de Rojas.

[xxxiii] N.d.t.: "*-Se tu sei la mia bella amica, / perché non mi guardi? /-Gli occhi con cui ti guardavo / li ho dati all'ombra. / -Se tu sei la mia bella amica, / perché non mi baci? / -Le labbra con cui ti baciavo / le ho date alla terra. / -Se tu sei la mia bella amica, / perché non mi abbracci? / -Le braccia con cui ti abbracciavo / ho coperto di vermi*".

Dentro del vergel
moriré
dentro del rosal
matar me han.

Yo me iba, mi madre,
las rosas a coger,
hallara la muerte
dentro del vergel.

Yo me iba, madre,
las rosas a cortar,
hallara la muerte
dentro del rosal.

Dentro del vergel
moriré,
dentro del rosal
matar me han.[xxxiv]

Le teste gelate dalla luna dipinte da Zurbarán, il giallo color burro con il giallo lampo del Greco, il racconto del padre Sigüenza,[xxxv] l'intera opera di Goya, l'abside della chiesa dell'Escorial, tutta la scultura policroma, la cripta della casa ducale di Osuna,[xxxvi] la morte con la chitarra della cappella dei Benavente a Medina de Rioseco,[xxxvii] equivalgono a ciò che nel culto sono le devozioni di San Andrés de Teixido, dove i morti hanno un posto nella processione,[xxxviii] i canti dei defunti cantati dalle donne asturiane con faretti pieni di fiamme nella notte di novembre, il canto e la danza della sibilla nelle cattedrali di Maiorca e Toledo,[xxxix] l'oscuro *In Record* di

[xxxiv] N.d.t.: "*Dentro il giardino / morirò. / Dentro il roseto / mi uccideranno. /Io andavo, madre, / a cogliere le rose / ho trovato la morte / dentro il giardino. / Andavo, madre, / a tagliare le rose / ho trovato la morte / nel roseto. / Dentro il giardino / morirò. / Dentro il roseto / mi uccideranno*".

[xxxv] N.d.t.: José Martínez de Espinosa (1544-1606), poeta, teologo e storico; Lorca si riferisce probabilmente alla sua *Historia de la Orden de San Jerónimo*.

[xxxvi] N.d.t.: allude probabilmente al *Panteón ducal* (1544-1555), concepito come sepoltura per i membri della famiglia dei duchi di Osuna, sito nella città omonima.

[xxxvii] N.d.t.: costruita tra il 1544 e il 1548, sotto la direzione di Juan de Juni, contiene una scena della cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso, preceduti da una morte che suona la chitarra.

[xxxviii] N.d.t.: Santo André de Teixido, località della Galizia, con un ricco folclore. Si dice che chi non ha fatto un pellegrinaggio a San Andrés da vivo, deve andarci da morto: i parenti si recano al cimitero, invitando l'anima del morto a fare il pellegrinaggio con loro.

[xxxix] N.d.t.: allude al *Canto della Sibilla*, tradizione medievale sopravvissuta a Maiorca nonostante la proibizione del Concilio di Trento, avente per tema il giudizio universale.

Tortosa[xl] e agli innumerevoli riti del Venerdì Santo, che con la coltissima festa dei tori formano il trionfo popolare della morte spagnola. Nel mondo solo il Messico può darsi la mano con il mio paese.

Quando la musa vede giungere la morte, chiude la porta, o innalza un plinto, o porta a spasso un'urna, e scrive un epitaffio con mano di cera, ma subito torna ad annaffiare il suo alloro con un silenzio vacillante tra due brezze. Sotto l'arco tronco dell'Ode, riunisce con funebre sentimento gli stessi fiori dipinti dagli italiani del XV secolo e chiama il sicuro gallo di Lucrezio perché spaventi le ombre impreviste.[xli]

Quando vede giungere la morte, l'angelo vola in lenti cerchi e tesse con lacrime di gelo e narciso l'elegia che abbiamo visto tremare nelle mani di Keats, e in quelle di Villasandino, e quelle di Herrera, e quelle di Bécquer e quelle di Juan Ramón Jiménez. Ma che orrore quello dell'angelo se sente un ragno, per quanto piccolo, sul suo tenero roseo piede!

Invece il *duende* non viene se non vede una possibilità di morte, se non sa che deve ronzare intorno alla sua casa, se non ha la certezza che deve agitare questi rami che tutti abbiamo e che non hanno, non avranno consolazione.

Con idea, suono o gesto, il *duende* ama i bordi del pozzo in una franca lotta con il creatore. Angelo e musa fuggono, con violino e ritmo, e il *duende* ferisce, e nella cura di questa ferita, che non si richiude mai, c'è la parte insolita, inventata dell'opera di un uomo.

La virtù magica del poeta[xlii] consiste nell'essere sempre posseduto dal *duende* [*enduendado*] per battezzare con acqua scura tutti coloro che lo osservano, perché con il *duende* è più facile amare, capire, ed è *sicuro* essere amati, essere capiti, e questa lotta per l'espressione e per la comunicazione dell'espressione assume a volte, in poesia, caratteri mortali.

Ricordate il caso della flamenchissima ed posseduta dal *duende* Santa Teresa, flamenca non per aver legato un toro furioso e avergli fatto fare tre magnifici *pases*,[xliii] cosa che fece, non per essersi fatta bella davanti a fra Juan de la Miseria,[xliv] né per aver dato uno schiaffo al Nunzio di Sua Santità, ma per essere una delle poche creature il cui *duende* (non angelo, perché l'angelo non assale mai) la trafigge con un dardo, volendo ucciderla per avergli tolto il suo segreto ultimo, il ponte sottile che unisce i cinque sensi con quel centro nella carne viva, nel mare vivo, dell'Amore liberato dal Tempo.

Eroica vincitrice del *duende*, al contrario di Felipe d'Austria, che, andando a cercare musa e angelo nella teologia, si vide imprigionato dal *duende* degli ardori freddi in quell'opera

---

[xl] N.d.t.: allude probabilmente a un'antica preghiera pubblica, *In recort de la mort i passió de Nostre Senyor Jesucrist*.

[xli] N.d.t.: Lucrezio, *De rerum natura*: "*Al gallo, che suole, sbattendo le ali per cacciar via / la notte, chiamare l'aurora con voce squillante, / i rabbiosi leoni non possono stare di fronte / e fissarlo...*" (lib. IV, 709-711).

[xlii] N.d.t.: nel testo: *poema* (poesia), che mi sembra insensato; sostituisco con *poeta*: non è l'opera a essere presa dal *duende*, ma il creatore.

[xliii] N.d.t.: in tauromachia, *pase* è il movimento con cui il torero fa passare il toro sotto la *muleta*.

[xliv] N.d.t.: allude al ritratto di Juan de la Miseria, per il quale santa Teresa posò nel 1576. Juan de la Miseria si chiamava, nella vita secolare, Giovanni Narducci (1526-1616), ed era di origine abruzzese.

dell'Escorial,[xlv] in cui la geometria confina con il sogno, e dove il *duende* si mette una maschera da musa ad eterno castigo del gran re.

Abbiamo detto che il *duende* ama il bordo, la ferita, e si avvicina ai luoghi in cui le forme si fondono in un desiderio superiore alle loro espressioni visibili.

In Spagna (come nei popoli orientali in cui la danza è espressione religiosa) il *duende* ha un campo illimitato sui corpi delle ballerine di Cadice, elogiate da Marziale, sui petti dei cantanti, elogiati da Giovenale, e in tutta la liturgia dei tori, autentico dramma religioso in cui, allo stesso modo della messa, si adora e si sacrifica a un Dio.

Sembra che tutto il *duende* del mondo classico si concentri in questa festa perfetta, che rappresenta la cultura e la gran sensibilità di un popolo che scopre nell'uomo le sue migliori ire, le sue migliori amarezze e il suo miglior pianto. Nel ballo spagnolo e nelle corride non si diverte nessuno; il *duende* si incarica di far soffrire attraverso il dramma, su forme vive, e prepara le scale per un'evasione dalla realtà circostante.

Il *duende* opera sul corpo della ballerina come il vento sulla sabbia. Con un potere magico trasforma una ragazza in paralitica della luna, o riempie di rossori adolescenziali un vecchio stanco che chiede elemosine per le botteghe del vino, va con una capigliatura odore di porto notturno, e in ogni momento agisce sulle braccia con espressioni che sono madri della danza di tutti i tempi.

Ma è impossibile ripetersi, questo è molto interessante da sottolineare. Il *duende* non si ripete, come non si ripetono le forme del mare in burrasca.

Nelle corride assume i suoi accenti più impressionanti, perché deve lottare, da una parte con la morte che può distruggerlo, e dall'altra con la geometria, con la misura, base fondamentale della festa.

Il toro ha la sua orbita; il torero ha la sua; e tra orbita e orbita c'è un punto di pericolo, dove sta il vertice del terribile gioco.

È possibile avere musa con la *muleta* e angelo con le *banderillas* e passare per un buon torero, ma nell'arte della cappa, con il toro ancora privo di ferite, e nel momento dell'uccisione, è necessario l'aiuto del *duende* per raggiungere la verità artistica.

Il torero che spaventa il pubblico nell'arena con la sua temerarietà, non torea, bensì sta in quel piano ridicolo, alla portata di chiunque, del *giocarsi la vita*; invece il torero morso dal *duende* dà una lezione di musica pitagorica e fa dimenticare che getta continuamente il cuore sulle corna.

Lagartijo col suo *duende* romano, Joselito col suo *duende* ebreo, Belmonte col suo *duende* barocco, e Cagancho col suo *duende* gitano,[xlvi] mostrano, dal crepuscolo dell'anello, a poeti, pittori e musicisti, quattro grandi vie della tradizione spagnola.

[xlv] N.d.t.: Felipe II, ideatore dell'Escorial, costruito tra il 1563 e il 1584.

[xlvi] N.d.t.: Rafael Molina Sánchez, detto *Lagartijo*, torero nato a Córdoba (1841-1900). José Gómez Ortega, detto *Gallito* e in seguito Joselito, torero di etnia gitana (1895-1920), morto durante una corrida nell'arena di Talavera de la Reina. Juan Belmonte García (1892-1962), detto *El Pasmo de Triana*, considerato uno dei migliori toreri della storia. Joaquín Rodríguez Ortega Cagancho (1903-1984), torero gitano, divenuto leggendario per il suo stile.

La Spagna è l'unico paese dove la morte è lo spettacolo nazionale, dove la morte suona lunghi clarini all'arrivo delle primavere, e la sua arte è sempre retta da un *duende* acuto che le ha dato la sua differenza e la sua qualità di invenzione.

Il *duende* che riempie di sangue, per la prima volta nella scultura, le guance dei santi del maestro Mateo de Compostela,[xlvii] è lo stesso che fa gemere San Giovanni della Croce o brucia ninfe nude con i sonetti religiosi di Lope.

Il *duende* che innalza la torre di Sagunto o lavora caldi mattoni a Calatayud o Teruel è lo stesso che rompe le nubi del Greco e fa rotolare a calci gli ufficiali giudiziari di Quevedo e le chimere di Goya.

Quando piove, tira fuori Velázquez, invasato [*enduendado*] in segreto dietro i suoi grigi monarchici; quando nevica, fa uscire Herrera nudo per dimostrare che il freddo non ammazza; quando arde, mette nelle sue fiamme Berruguete e gli fa inventare un nuovo spazio per la scultura.

La musa di Góngora e l'angelo di Garcilaso debbono disfare la ghirlanda di alloro quando passa il *duende* di San Giovanni della Croce, quando

El ciervo vulnerado
por el otero asoma.[xlviii]

La musa di Gonzalo de Berceo e l'angelo dell'Arcipreste de Hita debbono farsi da parte per cedere il passo a Jorge Manrique, quando arriva ferito dalla morte alle porte del castello di Belmonte. La musa di Gregorio Hernández e l'angelo di José de Mora debbono allontanarsi perché incrocia il *duende* che piange lacrime di sangue di Mena e il *duende* con la testa di toro assiro di Martínez Montañés,[xlix] come la malinconica musa di Catalogna e l'angelo bagnato di Galizia debbono guardare, con amoroso spavento, il *duende* di Castiglia, così lontano dal pane caldo e dalla dolcissima vacca, che pasce con norme di cielo ramazzato e terra secca.

Duende di Quevedo e *duende* di Cervantes, con verdi anemoni di fosforo l'uno, e fiori di gesso di Ruidera l'altro,[l] coronano la pala d'altare del *duende* della Spagna.

Ogni arte ha, com'è naturale, un *duende* diverso nel modo e nella forma, ma tutte uniscono le loro radici nel punto da cui emanano i suoni negri di Manuel Torre, materia ultima e fondo comune incontrollabile e scosso di legno, suono, tela e parola.

Suoni negri dietro i quali sono ormai in tenera intimità i vulcani, le formiche, gli zefiri e la gran notte che si cinge la vita con la Via lattea.

Signore e signori: Ho innalzato tre archi e con mano rozza vi ho messo la musa, l'angelo e il *duende*.

[xlvii] N.d.t.: Maestro Mateo (1150-1200 o 1217), scultore, autore del *Pórtico de la Gloria* della cattedrale di Santiago de Compostela.

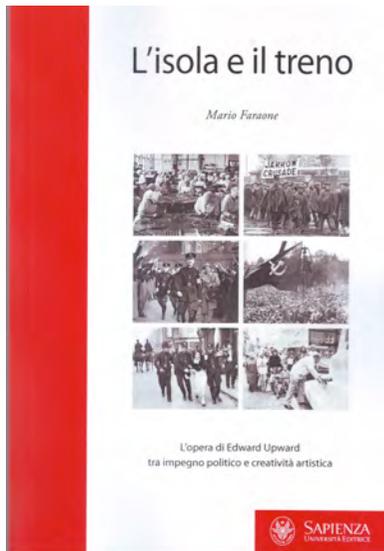
[xlviii] N.d.t.: "*Il cielo ferito / si affaccia dal colle*".

[xlix] N.d.t.: Gregorio Hernández, o Fernández (1576-1636), scultore spagnolo. José de Mora (1642-1724), scultore barocco spagnolo. Juan Martínez Montañés (1568-1649), pittore e scultore spagnolo.

[l] N.d.t.: allude alle lagune del Ruidera, oggi parco nazionale nella Mancha, con famosi depositi di gesso.

La musa rimane quieta; può avere una tunica a piccole pieghe o gli occhi di vacca che guardano Pompei, o il nasone di quattro lati con cui l'ha dipinta il suo grande amico Picasso. L'angelo può agitare i capelli di Antonello da Messina, la tunica di Lippi e il violino di Masolino o Rousseau.[li]

Il *duende*... Dove sta il *duende*? Attraverso l'arco vuoto entra un vento mentale che soffia con insistenza sulle teste dei morti, in cerca di nuovi paesaggi e accenti ignoti: un vento con odore di saliva di bimbo, di erba calpestata e velo di medusa che annuncia il costante battesimo delle cose appena create.

[li] N.d.t.: potrebbe trattarsi di Masolino da Panicale, ma ignoro a quale quadro si riferisca. Potrebbe essere una confusione per Melozzo da Forlì, autore del celebre *Angelo col violino*? Possibile riferimento anche a Henri Rousseau "il Doganiere", che suonava il violino.

Mario Faraone, *L'isola e il treno: L'opera di Edward Upward tra impegno politico e creatività artistica*, Edizioni dell'Università La Sapienza, Roma 2013.

Intento del volume è l'analisi dell'intero canone produttivo di Edward Upward, romanziere e intellettuale degli anni Trenta, di notevole caratura artistica e ideologica, al quale la critica non sembra avere ancora reso piena e soddisfacente giustizia interpretativa. L'analisi degli scritti è costantemente condotta tra testo e contesto: le singole opere non vengono viste come monadi isolate, ma come un prodotto del periodo storico, culturale e ideologico nel quale sono nate, in modo da illustrare la continuità intellettuale e l'impegno politico dell'autore.

In particolar modo, scopo principale è esaminare il sottile e intricato rapporto che esiste negli scritti di Upward tra arte, politica e connessioni umane e sociali, rapporto che sinora è stato male interpretato e che ha portato a letture frammentarie e talvolta contraddittorie dell'opera dello scrittore. Infatti, Upward è stato da un lato esaltato per certi versi come vera coscienza ideologica e politica e fonte di continue e determinanti influenze per gli artisti della "Auden Generation"; ma in seguito anche accusato di eccessiva fedeltà alla dottrina marxista, di essersi "perso per strada" subito dopo la guerra e di non avere più saputo continuare secondo la propria capacità, dimostrando freddezza e aridità nei propri scritti. A tale proposito, il volume analizza la complessa figura di Upward non solo attraverso la realtà politica del tempo e la sua, peraltro esigua, produzione letteraria, ma avvalendosi anche del contatto e della reciproca influenza con numerosi personaggi di spicco nel mondo culturale del periodo e a lui vicini per motivi politici e letterari, come W.H. Auden, Stephen Spender, John Lehmann e Christopher Isherwood.

La critica ha spesso indicato nella valenza ed impegno politici la chiave di lettura dell'opera di questo straordinario, e per certi versi, misterioso autore del Ventesimo secolo. Pur considerando questo un elemento importante, il presente studio critico-monografico tende a individuare i motivi della complessa personalità di Upward, analizzando i rapporti culturali e umani da lui intrattenuti con alcuni dei maggiori esponenti dell'intellighenzia letteraria degli anni Trenta e del successivo cosiddetto periodo di "silenzio assoluto", che va dal 1942 al 1962. A questo fine, il presente studio riconosce il giusto valore al complesso e sottile rapporto di collaborazione, ma anche di "mentore-discepolo" che Upward ha avuto per tutta la vita con Isherwood, anche (e soprattutto) in seguito alla definitiva emigrazione di questi in America all'alba del secondo conflitto mondiale. La distanza, infatti, non riduce affatto il rapporto affettivo, la stima reciproca e l'influenza

dell'uno sugli scritti dell'altro, ed è soprattutto nelle affermazioni di Isherwood circa la funzione determinante di Upward in certe sue scelte stilistiche e tematiche, che va individuata la chiave di lettura dell'influenza pressoché continua e certamente profonda di Upward nei confronti dei letterati suoi contemporanei.

Tra gli scopi principali del volume c'è quello di ovviare alla visione frammentaria e scoordinata che si ha oggi di questo artista, concedendo la giusta importanza agli scritti giovanili e in particolar modo alle cosiddette storie di "Mortmere" (mondo immaginario e fantastico a metà tra il surreale, il parodico e il favolistico), composte insieme a Isherwood durante gli anni di studio a Cambridge. Un canone di storie e di frammenti solo di recente pubblicati, e troppo a lungo considerati unicamente come una esperienza giovanile esuberante e limitata, scarsamente attinente alla produzione seguente, mostrano invece di presentare *in nuce* quelle tematiche di ribellione nei confronti dei dettami della "upper-middle class", del mondo universitario e della società borghese e capitalista e quei moduli espressivi personalissimi come la tecnica allucinatoria e la caotica compresenza di molti elementi tra loro contrastanti, che si ritroveranno negli scritti della maturità mitigati e ordinati dal ricorso ai dettami stilistici del realismo socialista.

ᴓ

Aa. Vv., *La vocazione dell'arciere: Prospettive critiche sul pensiero di José Ortega y Gasset*, a cura di Giuseppe Cacciatore e Armando Mascolo, Moretti & Vitali, Bergamo 2012, pp. 480.

Il volume contiene le relazioni e i contributi al convegno per il cinquantenario della morte di Ortega, svoltosi a Napoli, con la partecipazione di numerosi studiosi italiani e stranieri, che trattano diversi aspetti dell'opera del filosofo spagnolo (teoretici, morali, politici, estetici) e la sua influenza in Europa e America Latina. Per la ricchezza e la qualità degli interventi, si tratta di uno dei maggiori contributi agli studi orteghiani pubblicati in Italia negli ultimi anni.

ᴓ

José Ortega y Gasset, *Sistema di psicologia e altri saggi*, a cura di Maria Lida Mollo, Armando Roma 2012, pp. 223.

Il volume contiene l'edizione italiana del corso su *Sistema de psicología*, tenuto da Ortega nel 1915, dei saggi *Sensación, construcción e intuición, Sobre el concepto de sensación* (entrambi del 1913). e di alcuni lemmi di un progettato dizionario filosofico. Si tratta di studi di eccezionale importanza teoretica, nei quali Ortega analizza la fenomenologia husserliana e getta le basi del suo su-

peramento, in direzione della filosofia della *realtà* radicale, esposta pubblicamente a partire dalle *Meditaciones del Quijote* del 1914.

ଓଷ୍ଠ

José María Pallaoro, *Sono due quelli che ballano,* a cura di Ana Cecilia Prenz Kopušar, Mediterránea, Trieste 2013, pp. 135.

Il volume contiene l'edizione in italiano e sloveno di *Son dos los que danzan*, del poeta argentino José María Pallaoro (2005), realizzata in collaborazione dal Centro di Studi Interculturali Mediterránea (Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste), Libros de la talita dorada (*librosdelatalitadorada.blogspot.com*), e Libros de La Casa de Kamna (*www.casadekamna.org*).

José María Pallaoro è nato a La Plata, Argentina, nel 1959. Attualmente abita a City Bell, nella provincia di Buenos Aires. Dirige la rivista di poesia *El espiniyo* ed è editore di *Libros de la talita dorada*. Ha pubblicato le raccolte poetiche: *Breve cielo*, 1982-1985; *En medio de la lluvia*, 1983-1991; *Pájaros cubiertos de ceniza*, 1982-1990; *Es hora de volver a Jimy Hendrix*, 1994; *El bostezo del viento*, 1998-2000; *El estado de las cosas*, 2001-2002, *Son dos los que danzan*, 2005, edizione ampliata 2012; *Poemas anteriores*, 2008; *Basuritas*, 2010; *Setenta y 4*, 2011; *Una medida adecuada a todo*, 2009-2011; *Spinetta*, 2012. *Cuando llueve / el mundo / es otro*, 1985-1990, e *Andante Treno*, 2001, sono apparsi in versione CD nella rivista *Sismo Trapisonda*, nº 1/2008 e nº 3/2009, rispettivamente. Gestisce i blog letterari: *Aromito* y *Poesía La Plata*; e il blog personale: *Los ojos*.

ଓଷ୍ଠ

Ana Cecilia Prenz Kopušar, *Cruzando el río en bicicleta,* Mediterránea, Trieste 2013, pp. 91.

Straordinario esordio narrativo di Ana Cecilia Prenz Kopušar, ricercatrice dell'Università di Trieste, pubblicato in collaborazione dal centro di studi Mediterránea (Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste), Libros de la talita dorada (*librosdelatalitadorada.blogspot.com*), e Libros de La Casa de Kamna (*www.casadekamna.org*): è la storia affascinante della modellazione di un'identità complessa, con radici argentine, yugoslave e italiane.

LUCIANA ALOCCO ha insegnato Letteratura e Lingua Francese presso l'Università di Trieste. Ha pubblicato monografie e articoli sull'*Encyclopédie*, sul "francese non convenzionale" in Jules Vallès, sulla poesia francese dell'Ottocento e in particolare su Rimbaud e Baudelaire. Ha svolto anche ricerche sull'indicibile e sul linguaggio delle passioni (*Ricerche sul corpo e sul cuore*, Aracne, Roma 2006).

MARIO FARAONE è dottore di ricerca in Letterature dei Paesi di Lingua Inglese (Università di Roma "La Sapienza" - Istituto Universitario Orientale, Napoli), e *Fellow* della Christopher Isherwood Foundation at the Huntington, Los Angeles. Ha insegnato "Letteratura Inglese" e "Letterature dei Paesi di Lingua Inglese" all'Università di Trieste, e alle università di Roma, Cassino, Pescara e Foggia. Ha pubblicato *Un Uomo Solo*, studio monografico su narrativa autobiografica e rinnovamento spirituale nell'opera di Christopher Isherwood; saggi su arte e politica negli anni Trenta, sulla narrativa di viaggio, sulla diaspora indiana nel Regno Unito, e studi su Shakespeare Emerson, Beckett, Joyce, Eliot, Beckford, Meredith, e Powell. Ha recentemente pubblicato *L'isola e il treno*, studio monografico su impegno politico e produzione artistica nell'opera dell'intellettuale marxista britannico Edward Upward; *Il morso del cobra*, studio sulla ricezione artistica della religione Vedanta negli scritti di Christopher Isherwood; e *Su il sipario, Watson!*, la prima edizione critica e annotata dei drammi teatrali di William Gillette e Arthur Conan Doyle su Sherlock Holmes.

GIANNI FERRACUTI insegna Letteratura Spagnola all'Università di Trieste. Svolge ricerche sulla letteratura e la società del rinascimento e del barocco e sul periodo modernista. Ha realizzato diversi studi e traduzioni su Ortega y Gasset e la filosofia spagnola contemporanea, tra cui *Traversando i deserti d'occidente: Ortega y Gasset e la morte della filosofia,* "Mediterránea", 13 /2012 (volume monografico). Ha fondato e dirige il Centro di Studi Interculturali "Mediterránea" (Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste), che pubblica le riviste "Mediterránea" e "Studi Interculturali". Gestisce dal 1998 il sito "Il Bolero di Ravel", *www.ilbolerodiravel.org*, dove sono disponibili le pubblicazioni del Centro.

IRMA HIBERT nata a Sarajevo nel 1980. Ha svolto gli studi di *Lingue e Letterature Straniere* presso l'Università degli Studi di Trieste, dedicandosi poi a ricerche su Ernesto Sábato e sui temi dell'identità culturale. Nel 2007 ha conseguito un master in *Progettazione e Management Culturale* a Venezia, poi il dottorato di ricerca in *Letteratura spagnola e ispano-americana* presso l'Università di Ljubljana, con una tesi sul postmodernismo e Antonio Múñoz Molina. Contrattista di *Letteratura spagnola* presso l'Università di Trieste, è autrice e traduttrice di testi letterari in prosa e poesia, tra cui opere di Kent Johnson, le poesie di Antonio della Rocca, Patrizia Vascotto, Juan Octavio Prenz, l'opera teatrale *RE: Pinocchio*, dell'autore bosniaco Almir Bašović, oltre ad essere lei stessa autrice. È attivamente impegnata nella promozione della cultura bosniaca e della sua città natale, Sarajevo.

ALICE PORRO, laureata in *Discipline dello Spettacolo* presso l'Università degli studi di Trieste, e dottore magistrale in *Filologia Moderna*. Scrive testi di narrativa e di critica letteraria, con particolare interesse per le Letterature comparate. Diplomanda al Conservatorio Tartini di Trieste, classe di flauto, svolge un'intensa attività concertistica tra Italia Settentrionale, Austria, Slovenia e Croazia.

PIER FRANCESCO ZARCONE (1947), laureato in Giurisprudenza e dottore in Diritto Canonico, ha svolto un'intensa attività di ricerca su tematiche di storico-religiose, teologie cristiane, filosofia, dottrine politiche, ed è autore di numerose monografie, tra cui: *Rousseau totalitario* (Ege), *Il lato oscuro della democrazia* (Il Cerchio), *Portogallo anarchico e ribelle* (Samizdat), *Los amigos de Durruti nella rivoluzione spagnola* (Samizdat), *Gesù profeta rivoluzionario* (Macrolibrarsi), *Gli anarchici nella rivoluzione messicana* (Massari), *Dopo il quinto sole. Il Messico e le sue rivoluzioni* (Massari), *Spagna libertaria* (Massari), *Islam. Un mondo in espansione* (Massari). È in fase di pubblicazione *Yeshu bar Yoseph. Il Messia armato* (Massari). Collabora regolarmente col blog "Utopia Rossa", con articoli sui Cristianesimi e commenti alle vicende del mondo islamico.